LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Don Siegel

L'Invasion des profanateurs de sépultures



par Cyril Béghin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes.
Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : **www.transmettrelecinema.com**







SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Avant la séance – Trois mises en garde 2

Contexte – Stephen King va au cinéma 3

Genèse – De Mill Valley à Hollywood 4

Réalisateur – Sous le sceau de la violence 6

Genre – Sur la terre plutôt que dans le ciel 7

Découpage narratif 8

Récit – Un concentré d'invasion 9

Personnage – L'attaque des clones 10

Plans – Duplications et doubles fonds 11

Séquence – En voiture 12

Figure – L'angoisse du décor 14

Technique – Traversées 15

Motif – Miroir noir 16

Filiations – Soixante ans de profanations 18

Critique – Oiseaux et rhinocéros 20

À consulter

Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Cyril Béghin
Iconographe : Carolina Lucibello
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma, 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

FICHE TECHNIQUE



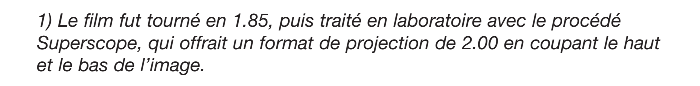
Théâtre du temple.

L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers)
États-Unis, 1956

Réalisation :	Don Siegel
Scénario :	Daniel Mainwaring, d'après le feuilleton et le roman de Jack Finney *L'Invasion des profanateurs* (*The Body Snatchers)*
Image :	Ellsworth Fredericks
Son :	Ralph Butler
Montage :	Robert S. Eisen
Musique :	Carmen Dragon
Décors :	Edward « Ted » Haworth
Effets spéciaux :	Milt Rice
Producteur :	Walter Wanger
Production :	Allied Artists
Durée :	1 h 20
Format :	2.00 Superscope[1] Noir et blanc
Tournage :	23 mars-27 avril 1955
Sortie :	5 février 1956 (États-Unis) 8 novembre 1967 (France)

Interprétation

Miles Bennell :	Kevin McCarthy
Becky Driscoll :	Dana Wynter
Jack Belicec :	King Donovan
Teddy Belicec :	Carolyn Jones
Danny Kauffman :	Larry Gates
Sally :	Jean Willes
Wilma :	Virginia Christine
Le père de Becky :	Kenneth Patterson
Oncle Ira :	Tom Fadden
L'employé du gaz :	Sam Peckinpah


1) Le film fut tourné en 1.85, puis traité en laboratoire avec le procédé Superscope, qui offrait un format de projection de 2.00 en coupant le haut et le bas de l'image.

SYNOPSIS

Miles Bennell est-il fou ? Dans un hôpital, il raconte son invraisemblable histoire. Trois jours auparavant, de retour à Santa Mira, la petite ville californienne où il vit et exerce la médecine, Miles a été confronté à des comportements étranges : un enfant ne reconnaît plus sa mère, une femme affirme que son oncle n'est pas son oncle. Accompagné de Becky Driscoll, un amour de jeunesse qu'il n'a jamais revu, il va de surprise en surprise. Chez des amis, Jack et Teddy Belicec, un corps immobile prend les traits de Jack. Dans la cave du père de Becky, Miles en trouve un autre, qui ressemble à la jeune femme. Un confrère psychanalyste, le docteur Kauffman, donne des explications rationnelles à ces événements et le lendemain la névrose collective semble calmée. Le soir, Miles et ses amis découvrent pourtant d'énormes formes végétales qui donnent naissance à d'autres corps imitant leur apparence. Ils comprennent que la substitution définitive a lieu durant le sommeil et que la population est ainsi progressivement remplacée. Miles et Becky ne parviennent pas à fuir la ville, déjà sous contrôle, où s'organise la dissémination du phénomène à grande échelle. Jack et le docteur Kauffman, dupliqués, leur expliquent qu'il est inutile de résister à cette invasion venue de l'espace, qui promet la paix globale d'une forme de vie qui ignore les sentiments. Miles et Becky leur échappent et, poursuivis par une meute d'habitants, se réfugient dans une mine désaffectée. Un double se substitue à Becky. Terrorisé, Miles parvient à rejoindre une autoroute. À l'hôpital, les psychiatres qui doutaient d'abord de son récit finissent par prévenir les autorités.

AVANT LA SÉANCE

Trois mises en garde



Photographie de plateau – Théâtre du temple.

L'argument de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* est fascinant : voilà qu'une forme de vie inconnue prend l'apparence des habitants d'une ville et se substitue à sa population, que cette ville et peut-être un pays se trouvent ainsi remplacés de l'intérieur, dans une sorte d'indifférence glaçante. Cet argument devrait à lui seul permettre au film d'être vu sans préparation. On se contenterait alors d'expliquer que le titre français est une fausse piste, conséquence d'une erreur de traduction due, entre autres, au souvenir d'une nouvelle de Robert Louis Stevenson, *The Body Snatcher* (*Le Récupérateur de cadavres*), adaptée au cinéma en 1945 par Robert Wise. Dans le film de Don Siegel, il n'est pas question de sépultures mais de véritables corps ; il n'y a pas de profanation mais une duplication d'identité physique. *Invasion of the Body Snatchers* se traduirait donc plutôt par : « L'Invasion des voleurs de corps ».
L'argument n'est pourtant pas suffisant. Comparée aux adaptations du même roman tournées par Philip Kaufman en 1978, Abel Ferrara en 1993 ou Olivier Hirschbiegel en 2007 (*cf.* p. 18), celle de Siegel est à la fois plus sèche et plus distancée. Les actions sont nombreuses mais brèves ; le cœur du sujet – les duplications – est peu visible ; les ruptures de tons s'avèrent parfois déroutantes et le genre du film, dominé par le refus des iconographies ordinaires de la science-fiction et un certain réalisme, reste difficile à cerner ; des facilités de scénario passent en force ; ainsi, comment Miles, dans la séquence 4, a-t-il aussi vite l'intuition d'aller chercher Becky ? Pour toutes ces raisons, le film suscite souvent des réactions de rejet, des accusations d'inconsistance et d'invraisemblance qu'il conviendra d'accueillir et d'exploiter. Dans cette perspective, il est possible avant la séance d'alerter les élèves sur ce qui pourrait apparaître comme trois faiblesses générales, pour les pousser à en relever des indices utiles à l'analyse.

1. Le film est déceptif. Il y a un manque spectaculaire, résultat d'un détournement organisé : la science-fiction et l'horreur sont sous nos yeux mais invisibles, intérieures, la mutation est plus psychologique et idéologique que physique, le principe étant justement celui de la duplication parfaite et de l'« enfer du même »[1]. C'est ce que condensent des répliques comme : « À première vue, tout semblait pareil », ou la belle tautologie « oncle Ira était oncle Ira ». Ne pas voir les doubles s'éveiller et se dresser, ne pas voir ce qu'il advient des corps originaux est, dans cette logique, à la fois décevant et essentiel : les substitutions sont à imaginer, certaines pourraient avoir eu lieu n'importe quand ; on peut ainsi s'interroger sur les duplications du docteur Kauffman ou de Becky. Par ailleurs, ce qui n'est pas entièrement figuré par les corps se reporte sur d'autres figures et qualités de l'image, notamment le décor et l'usage de la lumière (*cf.* p. 14 et p. 16).

2. Le film ne propose aucune interprétation stable. À proportion de son manque de spectaculaire et de sa tonalité paranoïaque, *L'Invasion des profanateurs* pousse à dépasser les événements du récit pour les rapporter à d'autres situations. Les possessions produisent des sentiments d'inquiétante étrangeté qui exacerbent des rapports problématiques entre générations ou entre sexes – que les derniers résistants, Miles et Becky, soient deux divorcés est un détail capital. La prolifération des duplications éveille diverses peurs contemporaines, aussi bien liées aux maladies contagieuses qu'à la société industrielle, au nucléaire ou aux manipulations génétiques. Le discours uniforme des doubles et leur stratégie d'invasion totale évoquent de nombreuses idéologies politiques. Mais aucune interprétation ne semble prévaloir, comme en témoignent les lectures contradictoires qui ont pu être proposées (*cf.* p. 3 et 18). Cette difficulté du film est aussi son aspect le plus passionnant : il faudra arriver à faire comprendre que le « *body snatching* » est moins une métaphore qu'une sorte de structure métaphorique ouverte à de multiples contenus, une coquille vide, comme les personnages qui en sont victimes, mais qui fait tourner les hypothèses interprétatives à plein régime. Jack Finney lui-même disait radicalement de son roman : « C'est une métaphore de rien » (« *It is a metaphor for nothing* »)[2].

3. Le film est « invraisemblable ». Il contient de nombreuses situations aberrantes, non justifiées ou contradictoires. Tout en ne perdant pas de vue les effets de sens de ces aberrations, il faut y faire le tri de ce qui semble effectivement raté, désuet ou dû à certaines contraintes de production (*cf.* p. 4). Il y a là des effets de mise en scène, car l'économie et la rapidité de la série B entraînent de fortes ellipses, mais aussi des volontés humoristiques de Siegel (*cf.* p. 7). Comment, par exemple, le premier corps se retrouve-t-il sur une table de billard chez les Belicec ? Cette situation bizarre, justifiée dans le roman de Finney puisque Jack Belicec l'a trouvé dans la cave et emmené dans le salon, reste sans explication chez Siegel, produisant un effet d'incongruité satirique : le corps semble une émanation monstrueuse du confort bourgeois. Le film peut aussi provoquer le rire de manière plus involontaire : l'hystérie de l'acteur Kevin McCarthy dans la première séquence ou le moment du baiser avec Becky, à la fin, déclenchent souvent une hilarité moqueuse qu'il sera intéressant de démonter. S'attarder sur le jeu de McCarthy dans cette scène sera ainsi une manière d'aborder le problème des rajouts du prologue et de l'épilogue (*cf.* p. 4 et 9). Analyser la séquence du baiser permettra une réflexion sur le soupçon rétroactif du spectateur (*cf.* p. 10).

1) Formule de Jean Baudrillard employée par Jean-François Rauger à propos du film de Siegel dans « Remakes américains » ; *cf.* p. 21.
2) Cité par Arthur LeGacy, «*Invasion of the Body Snatchers* : A Metaphor for the Fifties », *Literature Film Quarterly*, 6/3, 1978, p.287.

CONTEXTE

Stephen King va au cinéma



Les soucoupes volantes attaquent de Fred Sears (1956) – Coll. Cahiers du cinéma.

Au début de son essai sur la littérature et le cinéma horrifiques, *Anatomie de l'horreur*, Stephen King raconte comment, à dix ans, en 1957, il assista à la projection d'un film de science-fiction typique de l'époque : *Les soucoupes volantes attaquent – Earth vs the Flying Saucers*, de Fred Sears[1]. La séance fut brusquement interrompue par le gérant, annonçant que les Soviétiques venaient de placer en orbite Spoutnik 1, premier satellite de l'histoire. L'anecdote est limpide : elle met en contact un événement réel et l'une de ses représentations métaphoriques, les invasions extraterrestres comme image de la menace communiste dans l'Amérique des années 50. Mais King fait un pas supplémentaire. Interrompant son propre récit, il y insère une considération théorique sur cette émotion particulière qu'est l'horreur. Celle-ci fonctionne, écrit-il, « sur deux niveaux » : « le premier est celui du haut-le-cœur pur et simple » et le second, plus important, met en œuvre des « points de pression phobiques », sujets et images ciblant directement des peurs profondes, individuelles ou collectives. *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, sorti en février 1956, un peu plus d'un an avant la séance qu'il raconte, est l'un des films de l'époque qui se serait montré « le plus habile à localiser un point de pression », réunissant « le conscient et le subconscient grâce à une idée puissante ».

Interprétations

La démonstration de King est rapide, mais son geste a un tour subtil. *L'Invasion des profanateurs* joue dans son texte le rôle de l'annonce de l'envol du Spoutnik au milieu de la projection des *Soucoupes volantes attaquent* : il y insère la manifestation d'une peur sourde et inoubliable. Simultanément, il renverse aussi l'ordre du réel et du film que rétablissait l'arrêt de la séance. Dans son histoire de film interrompu par une information réelle, King réintroduit un film, dont il affirme le caractère fondamental : *L'Invasion des profanateurs*, écrit-il, est aussi profond qu'un « puits artésien » branché aux « terminaux de la peur ». Ce récit suggère qu'il faut tenter de distinguer un contexte d'interprétation et un contexte de réception, même s'ils se superposent largement. Le contexte d'interprétation du film de Siegel est multiple et se confond avec une série de bouleversements politiques et sociaux dans l'Amérique des années 50. Il a très souvent été commenté, produisant divers lieux communs aux résultats contradictoires, selon que l'on s'attache à la paranoïa anticommuniste, au rejet du maccarthysme, à la décolonisation, à la peur nucléaire, à la lente évolution des rapports entre les sexes, à la popularisation de la psychanalyse ou tout simplement à la vague du cinéma de science-fiction qui grossissait depuis 1950. L'uniformité de pensée des « *snatchers* » caricature-t-elle la peur d'un lavage de cerveau communiste (la guerre froide), celle d'un conservatisme social (une « paix froide ») ou celle d'un aplanissement des individualités dans un monde technocratique (les « copies conformes » comme image d'une conformation de la conscience) ? L'invasion n'est-elle pas aussi l'expression, au moment des décolonisations, d'un reflux fantasmatique qui voit le cœur de l'Occident colonisé à son tour, littéralement de l'intérieur ?

Réceptions

Le contexte de réception cumule ces éléments mais ne cherche pas à en résoudre les contradictions. La « pression phobique » qu'évoque Stephen King est à la fois exercée sur des terreurs individuelles – celle de ne plus reconnaître ses proches, de perdre son identité – et sur un ensemble de peurs collectives que le film sait accueillir sans distinction. C'est cette plasticité métaphorique qui en a fait un remarquable objet *pop*, une référence de la culture populaire susceptible de réactivations et réactualisations régulières, comme le montrent ses nombreuses versions : la fable des « *body snatchers* » et des « *pod people* » est active depuis soixante ans, malgré les changements de contexte (*cf.* p. 18). Cette portée collective puissante mais indistincte est inscrite dans le film par une réplique du docteur Kauffman : « Qu'est-ce qui est à l'origine de tout cela ? » – « L'inquiétude pour ce qui se passe dans le monde... »

1) Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, tome 1 (1981), J'ai lu, p.23-30.

La Guerre des mondes

L'inquiétude dont parle le docteur Kauffman, son premier diagnostic des comportements dus à l'invasion comme « hystérie de masse » ou « névrose collective », n'est pas seulement l'expression des angoisses sourdes et entremêlées qui hantaient la vie quotidienne des Américains de l'époque. Elle annonçait aussi la conclusion du film, la peur qu'instille le soupçon d'une possession invisible et à grande échelle. C'est en tout cas ce qu'avait à l'esprit le producteur Walter Wanger, lorsqu'il proposa à Orson Welles d'introduire *L'Invasion des profanateurs* (*cf*. p. 4). Welles restait essentiellement connu du grand public américain pour son adaptation radiophonique de *La Guerre des mondes*, le roman d'invasion extraterrestre de H. G. Wells. L'émission, diffusée en octobre 1938, empruntait la forme d'une série de flashes d'information en direct et provoqua chez de nombreux auditeurs crédules des réactions de panique au point que l'on parla d'hystérie de masse. Wanger voulait que Welles apparaisse au début de *L'Invasion des profanateurs* pour expliquer que, si *La Guerre des mondes* était une fiction, le film à suivre témoignait d'événements bien réels. Welles s'avérant trop difficile à convaincre – il aurait posé comme condition de réaliser cette introduction – Wanger pensa le remplacer par un présentateur ou un journaliste de télévision, mais aucune de ces hypothèses n'aboutit. On pourra revenir plus précisément en classe sur l'émission de Welles, dont le texte est disponible en français (*cf*. p. 21) et écoutable sur Internet, et comparer son contexte avec celui du film de Siegel.





GENÈSE

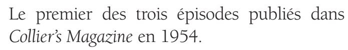
De Mill Valley à Hollywood

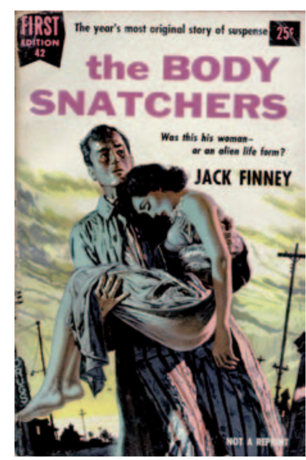


The BODY SNATCHERS

I was terrified, and yet there was nothing I could do. One by one, I saw the people in my home town becoming obsessed with a weird, sinister idea

A NEW THREE-PART SERIAL


Le premier des trois épisodes publiés dans *Collier's Magazine* en 1954.



Première édition du roman, 1955 – Dell Publishing Co. Inc.




Photographies de tournage – Théâtre du temple.

Les circonstances de production et de réalisation de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* ont été détaillées dans de nombreux ouvrages en anglais (*cf*. p. 21). Nous n'en résumons ici que les éléments utiles à l'analyse, en évoquant certaines références. Celles-ci pourront éventuellement être approfondies à travers de simples recherches sur Internet que l'on confiera à la classe. Ainsi, quelques informations complémentaires sur *Collier's Magazine*, Walter Wanger, les « Poverty Row », les documents d'exploitation du film, voire même la cartographie californienne des lieux de tournage – il existe un petit livre sur le sujet – amèneront des éclairages passionnants.

Feuilleton et séries B

Le récit original de Jack Finney, simplement intitulé *The Body Snatchers*, fut publié sous forme de feuilleton en trois épisodes, de fin novembre à fin décembre 1954, dans le très ancien et célèbre magazine *Collier's*, qui alternait dans ses pages des reportages – Winston Churchill y écrivit sur la Première Guerre mondiale, Ernest Hemingway sur la Guerre d'Espagne – et des fictions sous les plumes de Ray Bradbury, Roald Dahl, Sinclair Lewis ou J.D. Salinger. Jack Finney, auteur de récits de science-fiction pour plusieurs magazines de l'époque, fut vite contacté par le producteur Walter Wanger, qui acheta les droits de *The Body Snatchers* avant même sa réédition sous la forme d'un roman en 1955.

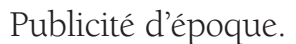
Walter Wanger était un producteur indépendant à la réputation d'intellectuel libéral, qui avait travaillé avec différents studios et des cinéastes aussi importants que John Ford pour *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939), Alfred Hitchcock pour *Correspondant 17* (*Foreign Correspondent*, 1940), Fritz Lang pour *La Rue rouge* (*Scarlett Street*, 1945) et *Le Secret derrière la porte* (*Secret Beyond the Door*, 1948). Il avait déjà produit Don Siegel pour *Ça commence à Vera Cruz* (*The Big Steal*, 1949) et *Les Révoltés de la cellule 11* (*Riot in Cell Block 11*, 1954), ce dernier avec la même compagnie qui allait financer et distribuer *L'Invasion des profanateurs* : le studio Allied Artists, ex-Monogram Pictures, un « Poverty Row » – ainsi nommait-on les petites sociétés fonctionnant hors des majors, généralement spécialisées dans les séries B – auquel Jean-Luc Godard dédierait bientôt son *À bout de souffle*.

Walter Wanger a immédiatement choisi Don Siegel pour réaliser le film : dès janvier 1955, ils vont ensemble rencontrer Jack Finney et discuter de l'adaptation. Si la collaboration avec Siegel s'explique par leurs expériences antérieures, elle est plus mystérieuse en regard du genre : le cinéaste n'avait alors jamais abordé la science-fiction ou l'horreur et ne le fera plus, dans la suite de sa carrière, qu'avec deux épisodes de la série télévisée *La Quatrième Dimension* (*cf*. p. 7). Même chose pour le scénariste et romancier Daniel Mainwaring, auteur de récits policiers et de westerns, qui avait déjà écrit pour Siegel *Ça commence à Vera Cruz*. Il faut signaler que Mainwaring avait été menacé par les commissions d'enquête sur les activités communistes à Hollywood, un élément en faveur de l'interprétation antimaccarthyste du film. Choisir Siegel et Mainwaring était d'autant plus fort qu'Allied Artists consacrait depuis 1952 une grosse partie de sa production à la science-fiction et avait des réalisateurs spécialisés dans le genre. L'un de ses titres les plus connus était alors un film d'invasion de robots extraterrestres, *Target Earth*, en 1954. L'hybridation entre science-fiction et film noir qui caractérise *L'Invasion des profanateurs* était donc, en quelque sorte, inscrite à son générique.

Où est Santa Mira ?

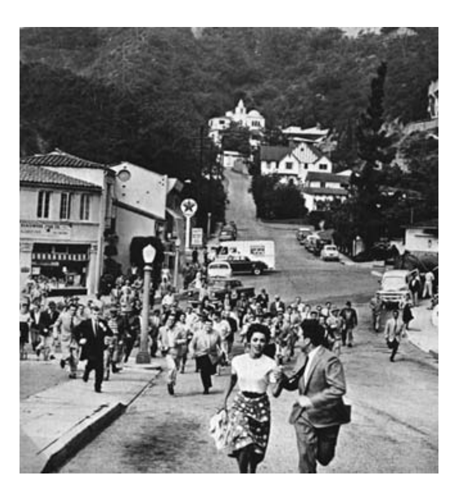
Suivant un rythme de production typique des séries B, mais tout de même extraordinairement rapide, le tournage du film débuta le 23 mars 1955, exactement trois mois après la publication du dernier épisode du récit de Finney dans le *Collier's* du 24 décembre 1954. Les trois versions du scénario, le choix des acteurs et des lieux de tournage furent donc bouclés en moins de 90 jours. Wanger avait au départ d'autres ambitions pour la distribution, qui témoignaient sans doute




Publicité d'époque.



Affiche de 1956 – Théâtre du temple.


Photographie de plateau – Théâtre du temple.

de sa confiance en la force du projet : des notes de production mentionnent Joseph Cotten, Charlton Heston ou Robert Ryan pour le rôle de Miles ; Vera Miles, Kim Hunter ou Anne Bancroft pour celui de Becky, mais l'économie imposée par Allied Artists le décida pour les moins prestigieux Kevin McCarthy et Dana Wynter.

Ce sont les mêmes réductions budgétaires qui déplacèrent le tournage : Wanger et Siegel voulaient filmer les extérieurs à Mill Valley, ville proche de San Francisco où résidait Jack Finney et qui était le décor de son roman – c'est l'une des raisons pour lesquelles l'adaptation de Philip Kaufman se déroule à San Francisco (*cf*. p. 18). Ils durent finalement tout inventer dans la région de Los Angeles, où se trouvaient les studios d'Allied Artists. La Santa Mira, du film est donc une ville fictive et composite ; la volonté de Siegel et Wanger de tourner le plus possible en décors naturels, pour donner au récit un fort ancrage réaliste, n'en est pas moins respectée. De nombreux plans, comme ceux de la petite place de la séquence 7, ont été tournés à Sierra Madre, à une quinzaine de kilomètres d'Hollywood et beaucoup de détails viennent de la cité du cinéma. La montée des escaliers lors de la poursuite finale a été filmée à Beachwood Village et la mine où se réfugient Miles et Becky se situe dans le Bronson Canyon, deux lieux au pied des collines portant le sigle Hollywood. L'avant-dernière scène, où Miles tente d'alerter les automobilistes, montre une section de Mulholland Drive, la longue route qui serpente sur ces mêmes collines et dont le nom sera rendu célèbre par le film de David Lynch. Les maisons qui ont servi à figurer celles de Sally ou du père de Becky bordent des rues typiquement hollywoodiennes, très différentes de l'ambiance de Mill Valley. Cet arpentage secret d'Hollywood prend une résonance particulière si l'on considère les duplications de *L'Invasion des profanateurs* comme des empreintes photographiques monstrueuses, les fruits d'une reproduction visuelle parfaite (*cf*. p. 10). C'est dans les interstices de la ville du cinéma que ces simulacres sans âme prolifèrent.

Réécritures et remontages

Si le film fut écrit et tourné très rapidement, la postproduction s'avéra problématique. Après un premier montage, les producteurs, jugeant le film trop schématique et craignant qu'il égare le spectateur, amorcèrent de nombreuses réécritures. Le mélange des genres étant peu apprécié par Allied Artists, quelques répliques trop humoristiques furent supprimées. Mais les changements les plus massifs concernent la voix off de Miles, qui n'existait pas dans le scénario et le premier montage, ainsi que l'ouverture et la conclusion. À l'origine le film débutait avec l'arrivée de Miles à la gare et s'achevait sur le gros plan où il crie vers la caméra : « Vous êtes les prochains ! » L'idée d'un cadre narratif transformant l'ensemble du récit en un long flash-back permettait de tempérer cette fin, trop brutale et pessimiste pour le studio. Siegel, d'abord hostile et refusant de tourner les scènes, aurait ensuite reconnu leur utilité. En plus de cet enchâssement, Wanger imagina différentes manières d'introduire le film pour en souligner la portée politique – néanmoins indistincte – ou l'importance culturelle – qu'il voulait faire passer en force. Il pensa d'abord ouvrir avec une citation de Winston Churchill extraite de son ultime discours politique, donné avant sa démission du poste de Premier ministre, qui venait d'être prononcé, le 1er mars 1955 : « Peut-être le jour viendra-t-il où la loyauté, l'amour du prochain, le respect pour la justice et la liberté permettront aux générations actuellement souffrantes de laisser derrière elles, avec sérénité et après l'avoir vaincue, l'horreur du temps que nous vivons. D'ici là, ne fléchissez jamais, ne vous laissez jamais décourager, ne désespérez jamais ! » Il chercha ensuite à faire apparaître une figure populaire qui lui apporterait une caution culturelle tout en jouant d'une ambiguïté sur les limites de la fiction : furent ainsi évoqués Ray Bradbury, Orson Welles et différents présentateurs de télévision (*cf*. p. 3). Aucune de ces hypothèses ne fut adoptée.

Ne dormez plus !

Il y a eu beaucoup de propositions pour le titre du film, et l'on peut travailler en classe à démêler leurs significations. Le feuilleton de Jack Finney s'intitulait *The Body Snatchers*, mais la confusion était trop grande pour le studio avec le film de Robert Wise adapté de Robert Louis Stevenson (*cf*. p. 2). Allied Artists désirait connoter la science-fiction et proposa *They Come from Another World*, directement copié du succès de 1951, *The Thing from Another World* (*cf*. p. 18). Wanger cherchait une formule qui condense le sentiment d'une menace collective et trouva *Evil in the Night* (« Le Mal dans la nuit ») ou *The World in Danger* (« Le Monde en danger »). Siegel avait des idées plus elliptiques qui ne se souciaient pas de la science-fiction : *Better off Dead* (quelque chose comme « La mort est préférable ») ou *Sleep, no More !* (« Ne dormez plus ! »), détournement d'une citation de *Macbeth* (acte II, scène 2) qu'il sera particulièrement intéressant d'analyser. Cette citation faisait aussi écho à deux autres phrases de Shakespeare mises dans la bouche de Miles par le scénariste Daniel Mainwaring, l'une au début de la séquence 4, dans la voiture avec Becky : « Je connais une rive où croît le thym sauvage », empruntée au *Songe d'une nuit d'été* ; l'autre au milieu de la même séquence, au pied des escaliers menant à la chambre de Becky : « C'est de ce côté qu'est la folie », empruntée au *Roi Lear*. Quelques commentateurs ont même vu une référence à *Hamlet* dans la radiographie d'un crâne tenue par Miles au début de la séquence 3. Faute de consensus, *Invasion of the Body Snatchers* fut adopté, y compris par Jack Finney pour les rééditions de son roman.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Don Siegel

1946 *The Verdict*
1949 *Ça commence à Vera Cruz* (*The Big Steal*)
1952 *Duel sans merci* (*The Duel at Silver Creek*)
1953 *Ici brigade criminelle* (*Private Hell 36*)
1954 *Les Révoltés de la cellule 11* (*Riot in Cell Block 11*)
1956 *Face au crime* (*Crime in the Streets*)
1956 *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*)
1957 *L'Ennemi public* (*Baby Face Nelson*)
1958 *The Lineup*
1960 *Les Rôdeurs de la plaine* (*Flaming Star*)
1962 *L'Enfer est pour les héros* (*Hell Is for Heroes*)
1964 *Le Prix d'un meurtre* (*The Hanged Man*)
1964 *À bout portant* (*The Killers*)
1968 *Police sur la ville* (*Madigan*)
1968 *Un shérif à New York* (*Coogan's Bluff*)
1969 *Sierra torride* (*Two Mules for Sister Sara*)
1970 *Les Proies* (*The Beguiled*)
1971 *L'Inspecteur Harry* (*Dirty Harry*)
1976 *Le Dernier des géants* (*The Shootist*)
1977 *Un espion de trop* (*Telefon*)
1979 *L'Évadé d'Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*)
1980 *Le lion sort ses griffes* (*Rough Cut*)

RÉALISATEUR

Sous le sceau de la violence



Don Siegel – DR.

Don Siegel (1912-1991) est plus connu pour ses films violents et sardoniques avec Clint Eastwood (cinq collaborations, d'*Un shérif à New York* à *L'Évadé d'Alcatraz* en passant par le célèbre *Inspecteur Harry*) que pour les débuts de sa carrière, pourtant prolifiques, où *L'Invasion des profanateurs de sépultures* est un titre parmi beaucoup d'autres. D'abord monteur pour des séquences chez Raoul Walsh (*Gentleman Jim*, 1942) ou Michael Curtiz (*Casablanca*, 1943), il est aussi chargé de régler les scènes d'action de nombreux films, y compris pour Hawks ou Curtiz. Dans les années 50, Siegel tourne en moyenne deux films par an. Cette cadence industrielle l'amène, dans la lignée d'une autre collaboration avec Walter Wanger, *Les Révoltés de la cellule 11*, à radicaliser un style fondamentalement réaliste et attentif à la vérité des décors, plus proche de Walsh ou de William Wellman, centré sur l'action, la vitesse et une forme de béhaviorisme grinçant qu'il illustre à travers ses deux genres de prédilection : le thriller policier et le western.
La sécheresse du style, la violence éruptive, l'ambiguïté des héros et la dissolution des repères moraux rapprochent Siegel du cinéma de Robert Aldrich – dont la paranoïa d'*En quatrième vitesse*, prépare, un an avant, celle de *L'Invasion des profanateurs* – ou, un peu plus tard, de Sam Peckinpah – qui fait deux apparitions dans le film, et affirmera avoir travaillé sur le scénario. Avec eux, il apparaît comme une influence fondatrice de cinéastes du « Nouvel Hollywood » comme Martin Scorsese ou William Friedkin, qui sortent leurs premiers longs métrages entre la fin des années 60 et début 70 – moment où Siegel réalise coup sur coup son plus beau film, *Les Proies*, et son succès le plus controversé, *L'Inspecteur Harry*.

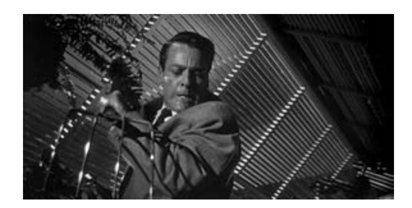
La traversée des apparences

Pour bien prendre la mesure de ce que fait et ne fait pas Siegel dans *L'Invasion des profanateurs*, il est utile de regarder quelques-uns de ses films de la même époque. La violence est beaucoup plus directe, et l'humour quasi absent, dans *Ici brigade criminelle*, film noir sur deux policiers corrompus, *Les Révoltés de la cellule 11*, film de prison, l'un des premiers du genre, *Face au crime*, mélodrame autour de la violence juvénile dans la lignée lointaine de *La Fureur de vivre*, ou l'excellent et plus joueur *The Lineup*, thriller centré sur un duo de tueurs à gages, qui prépare *À bout portant*. *Face au crime*, par exemple, réalisé la même année que *L'Invasion des profanateurs*, peut en apparaître comme une sorte de négatif : l'absence de sentiment qui contamine la ville et menace l'humanité y est remplacée par les hystéries tout aussi inquiétantes d'une bande de jeunes désœuvrés, et surtout de l'un d'entre eux, joué par John Cassavetes, obsédé par un projet de meurtre. Le sadisme du tueur de *The Lineup*, qui n'hésite pas à frapper une fillette, ou l'amoralité de l'un des flics de *Ici brigade criminelle*, prêt à assassiner son partenaire et meilleur ami, restent stupéfiants aujourd'hui, malgré l'évolution des normes de la violence. Il n'y a guère qu'un moment équivalent dans *L'Invasion des profanateurs*, celui où Miles enfonce une fourche dans le torse de son double. Pour le reste, Siegel fait preuve d'une exceptionnelle retenue, étouffant la représentation de la violence afin de trouver la juste tonalité paranoïaque du film.

Masses et menaces

L'Invasion des profanateurs lance aussi un thème qui va traverser le reste de son œuvre : les protagonistes s'y trouvent souvent confrontés à des masses indistinctes, des groupes anonymes où il leur faut apprendre à reconnaître une menace cachée ou, à l'inverse, ce qui doit être sauvé, comme le travailleur social de *Face au crime* qui, envers et contre tout, harcèle le jeune Cassavetes. Les truands de *The Lineup* se servent de touristes innocents pour faire passer des paquets de drogue et des cellules terroristes dormantes, anciens agents communistes, sont activées par un simple coup de téléphone dans *Un espion de trop* – le film de Siegel le plus souvent rapproché de *L'Invasion des profanateurs*, même s'il ne conserve plus rien de ses ambiguïtés idéologiques.

Sur la terre plutôt que dans le ciel






L'Invasion des profanateurs est considéré comme un film de science-fiction et les bases de son récit ne laissent pas de doute sur cette catégorisation. Le film est pourtant dénué des motifs qui se répétaient dans le cinéma de science-fiction américain des années 50 : pas de météorite, de soucoupe volante, de robot ou de créature humanoïde, de scientifique ou de militaire en alerte. Le seul plan sur le ciel est celui, nuageux, qui court sous le générique, répondant par l'opacité au célèbre « *Watch the sky !* » (« Surveillez le ciel ! ») qui constituait un leitmotiv du genre. Le roman de Finney s'achevait avec la fuite des envahisseurs dans le ciel, le film se suspend sur une route, dans l'horizontalité angoissante du trafic automobile. Le récit ne confirme que tardivement l'hypothèse d'une cause extraterrestre, par la bouche possédée du docteur Kauffman, et Siegel donne peu d'images des métamorphoses : quelques axes sur le double de Jack Belicec, un court insert sur celui de Becky dans la cave, puis une série de plans, les plus spectaculaires, sur l'éclosion des cosses dans la serre. À l'exception de ces brefs moments, la science-fiction s'appuie sur une imagerie réaliste. Comme les « *snatchers* », elle infiltre et décompose le quotidien : l'invasion a lieu dans une ville pavillonnaire où les camions des fermiers cultivant les cosses remplacent les soucoupes volantes.

Destins du film noir

Si allier la science-fiction à l'horreur n'est pas nouveau, Siegel se démarque aussi des films qui ont traité avant lui l'asservissement du corps humain par des entités extraterrestres. Une comparaison avec *Le Monstre* de Val Guest, de l'année précédente, est révélatrice (*cf*. p.18) : c'est la monstruosité de la norme et non celle de l'anormal, qui intéresse Siegel. Lorsque Teddy s'aperçoit que le corps gisant dans son salon ouvre les yeux, elle s'écrie « *It's alive !* » (« C'est vivant ! »), exclamation qui pour les amateurs de films d'horreur est celle lancée par le docteur Frankenstein dans le classique de James Whale (1931). Le goût du scénariste pour la citation – évoqué plus haut à propos de Shakespeare – et la malice de Siegel fonctionnent ici à merveille : le docteur Frankenstein réagissait à un corps rapiécé et inédit ; Teddy, à l'inverse, s'exclame devant un corps synthétique, sans couture et déjà vu, un clone de son mari. L'horreur, comme la science-fiction, est un instrument ironique. C'est, à la fin du film, tout le double sens de la réplique *off* de Miles, sur la peur suscitée par le baiser échangé avec la fausse Becky. Siegel sait faire l'économie des intrigues amoureuses, mais il porte ici un soin particulier aux éléments de comédie romantique entre Miles et Becky. Cet aspect est présent dans le roman, et Mainwaring était attentif aux personnages féminins, comme le prouvera l'année suivante le couple criminel de *L'Ennemi public*, autre collaboration avec Siegel ; on sait aussi que Siegel s'est battu avec la censure du Production Code pour conserver l'information du divorce des deux amoureux – ce qui donne lieu à la pause étonnante de leur petit-déjeuner. Là encore, le genre est finalement miné, avec le baiser de la dernière séquence : l'amour est terrorisant.

D'autres mélanges plus discrets sont essentiels. Le western est rappelé par les paysages autour de la mine et par la chanson lointaine qui attire Miles. Mais ce sont les éléments empruntés au film noir qui marquent l'hybridation la plus étonnante. Il est un héros isolé et éperdu, en lutte contre une corruption qui gagne ses proches et le pays ; son bureau n'est pas celui d'un enquêteur, mais il s'y réfugie et y épie un moment les événements. Les ambiances nocturnes marquent la référence au genre et leur intrusion dans le décor pavillonnaire distille une confusion qui rappelle un film comme *Le Criminel* d'Orson Welles – *The Stranger*, 1946, où un ancien nazi vit sous une fausse identité dans une petite ville américaine. Cette métamorphose du film noir dans un bain paranoïaque ouvre aussi la voie au cinéma de complot des années 60 et 70, sous-genre toujours actif, qu'illustrent *Un crime dans la tête* (Frankenheimer, 1962), *Les Hommes du président* (Pakula, 1976) ou *Un espion de trop* (Siegel, 1977).

Oncle Simon

Don Siegel n'abordera à nouveau un mélange de science-fiction, de fantastique et d'horreur qu'à l'occasion de la série *La Quatrième Dimension* (*The Twilight Zone*). Dès les années 50, Siegel a beaucoup travaillé pour la télévision, comme réalisateur et producteur de séries, essentiellement dans le western – les deux épisodes qu'il a réalisés pour *La Quatrième Dimension* font donc encore figure d'exceptions. Il s'agit d'*Oncle Simon* (*Uncle Simon*, 1963) et du *Recyclage de Salvadore Ross* (*The Self-Improvement of Salvadore Ross*, 1964) – saison 5, épisodes 8 et 16 ; tous deux existent en DVD et sont consultables par les élèves, en VO ou VOST, sur Youtube. Le premier est particulièrement utile pour éclairer la relation aux genres de *L'Invasion des profanateurs*. On y voit une jeune femme, Barbara, vivant recluse sous les ordres d'un oncle tyrannique dans une vaste maison bourgeoise. Elle attend sa mort pour hériter. Mais l'oncle a créé un robot qui, à sa mort, prend sa place et ses habitudes, scellant définitivement le destin de Barbara. L'ambiance étouffante de la maison, avec son décor chargé et ses zones plus vides – l'escalier – rappelle le traitement des espaces dans *L'Invasion des profanateurs* (*cf*. p. 14) et désigne via le robot une même angoisse de la répétition désaffectée et du conservatisme social. L'allure ridicule de la machine est renforcée par le contraste avec l'aspect désuet mais réaliste du décor : plutôt que chercher à estomper cette différence, Siegel la renforce pour jouer d'une tonalité grotesque et satirique qui n'est pas absente du film de 1956. La science-fiction est bien chez lui une sorte d'outil critique.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Comme dans le reste du dossier, le DVD utilisé pour le minutage est l'édition anglaise Universal (2007).

1. Générique (00:00:00 – 00:01:47)
2. « Je ne suis pas fou » (00:01:48 – 00:03:27)
Un psychiatre, le Dr Hill, arrive en urgence, la nuit, dans un hôpital, pour y examiner un homme au comportement hystérique. Cet homme, Miles Bennell, est lui-même un docteur. Il raconte son histoire : « Pour moi, tout a commencé jeudi dernier... »
3. Soupçons (00:03:28 – 00:17:07)
La voix de Miles passe *off*. Rappelé par sa secrétaire Sally alors qu'il participait depuis deux semaines à un congrès médical, Miles arrive à la gare de Santa Mira. Sous ses airs de normalité, la ville lui semble possédée par « quelque chose de maléfique ». Alors que Miles et Sally roulent vers Santa Mira, un enfant, Jimmy Grimaldi, se précipite devant leur voiture et s'enfuit ; sa grand-mère expliquera un peu plus tard au cabinet de Miles qu'il croit que sa mère n'est pas sa mère. À son cabinet, Miles rencontre aussi Becky Driscoll, un ancien amour parti depuis cinq ans ; elle est venue lui parler d'une cousine, Wilma, qui pense que son oncle n'est pas son oncle. Pourtant, lorsqu'il va voir la famille de Wilma en compagnie de Becky, Miles ne découvre rien d'extraordinaire.
4. Deux vagues corps (00:17:08 – 00:32:00)
Allant dîner comme au temps de leur flirt, Miles et Becky croisent Danny Kauffman, un psychiatre qui a vu se multiplier dans la ville les mêmes cas de troubles paranoïaques et parle d'une « hystérie de masse ». À peine rentré dans le restaurant étrangement vide, Miles est appelé par un ami, Jack Belicec, qui veut le voir au plus vite. Sur la table de billard dans le salon des Belicec se trouve le corps d'un inconnu au visage « vague » et sans empreintes digitales, mais qui semble avoir quelques ressemblances avec Jack. Miles raccompagne Becky chez son père et pendant ce temps, chez les Belicec, le corps a pris l'apparence de Jack. Ce dernier et sa femme Teddy, terrorisés, vont se réfugier chez Miles qui appelle le docteur Kauffman à la rescousse. Miles a le sentiment que Becky est en danger et se précipite chez elle en voiture. Il rentre par effraction chez les Driscoll en passant par leur cave où un double de la jeune femme est en train de prendre forme. À l'étage, il trouve la vraie Becky profondément endormie, et l'emmène chez lui.
5. Rien à signaler (00:32:01 – 00:40:01)
Miles repart avec Jack et le docteur Kauffman examiner les deux corps. Mais il n'y a plus rien sur le billard des Belicec ni dans la cave des Driscoll. Kauffman convainc Miles qu'il a eu une hallucination et un policier affirme qu'un corps « aux empreintes digitales brûlées » serait à la morgue : c'est une affaire criminelle. Les énigmes semblent résolues. Le lendemain matin, Becky et Miles partagent un petit déjeuner en amoureux et évoquent leurs divorces respectifs. Plus tard, Miles va à la rencontre de Wilma qui affirme aller mieux ; on la découvre pourtant juste après dans un inquiétant conciliabule avec le père de Becky. Au cabinet de Miles, le jeune Jimmy Grimaldi et sa mère se sont réconciliés.
6. Le peuple des cosses (00:40:02 – 00:54:38)
Le soir, alors qu'il rejoint Becky et les Belicec chez lui pour un barbecue, Miles découvre dans sa serre quatre cosses monstrueuses en train de secréter des formes humaines. Ses amis et lui en déduisent que ces végétaux inconnus sont à l'origine des corps trouvés la nuit précédente et que le processus de dédoublement ne s'achève qu'avec le sommeil et la disparition de l'individu original. Miles essaye d'appeler des autorités, mais les lignes sont bloquées. Jack et Teddy partent de leur côté chercher de l'aide tandis que Miles tue les doubles avant que leur transformation s'achève. Avec Becky, il essaie de rejoindre Sally, mais celle-ci est déjà dédoublée. Une alerte est lancée contre eux ; les fugitifs trouvent refuge dans le cabinet de Miles et tentent de ne pas dormir.
7. « Ne résistez pas » (00:54:39 – 01:04:14)
Le lendemain matin, Miles et Becky, toujours retranchés, observent l'activité de Santa Mira par les fenêtres du cabinet. Une soudaine mobilisation silencieuse fait converger des dizaines de passants vers le centre d'une petite place tandis que des camions arrivent, chargés de cosses. Sur les ordres d'un officier, les gens prennent des cosses pour aller les disperser dans leurs quartiers respectifs. Miles comprend qu'il y a là comme « une maladie contagieuse qui se répand dans tout le pays ». Jack et le docteur Kauffman arrivent dans le cabinet : ils ont été dédoublés et tandis que d'autres déposent dans le bureau des cosses destinées à Miles et Becky, ils tentent de convaincre le couple de se soumettre sans lutter à cette transformation indolore et merveilleuse qui va apporter une paix globale : ils vont « renaître dans un monde sans problème », où tous sont les mêmes et où les sentiments ont été éradiqués. De nouveau enfermés en attendant qu'ils tombent de sommeil, Miles et Becky réussissent à échapper à leurs gardes.
8. La ruée (01:04:15 – 01:08:57)
Dans la rue, ils essaient de se faire passer pour leurs propres doubles mais Becky ne peut s'empêcher de crier lorsqu'elle voit un camion qui manque de heurter un chien. Le couple ainsi repéré, une course poursuite s'engage : une partie de la population de Santa Mira à leurs trousses, Miles et Becky courent à travers la ville puis dans des collines désertes.
9. « Vous êtes les prochains ! » (01:08:58 – 01:18:08)
Miles porte Becky épuisée à l'intérieur d'une ancienne mine. Ils échappent à la foule en se cachant dans un trou ; une fois leurs poursuivants repartis, ils s'apprêtent à faire un ultime effort pour arriver jusqu'à l'autoroute. Mais un chant féminin lointain attire leur attention. Miles va voir de quoi il s'agit, laissant Becky seule dans la mine. Le chant venait de la radio d'un camion, près de vastes serres où poussent des milliers de cosses. Revenant à la mine, Miles trouve Becky endormie ; en l'embrassant, il réalise qu'elle a été dédoublée. Il s'enfuit jusqu'à la route et, dans la circulation dense, tente d'arrêter des voitures en hurlant : « Vous êtes les prochains ! » Un camion chargé de cosses fait aussi partie du trafic.
10. Alerte (01:18:09 – 01:20:07)
Fin du flash-back : à l'hôpital, Miles termine son récit devant deux médecins circonspects, qu'il supplie d'appeler les autorités. Mais lorsqu'un infirmier explique que le conducteur d'un camion vient d'avoir un accident et que son chargement ressemblait à d'énormes cosses végétales, ils comprennent que Miles n'est pas fou et donnent l'alerte.

RÉCIT
Un concentré d'invasion











L'adaptation de Daniel Mainwaring est essentiellement fidèle au récit de Jack Finney. Certains dialogues se retrouvent du roman au film, et même des détails visuels, comme la lumière sur le corps découvert chez les Belicec, séquence 4 – ce moment était illustré par un dessin lors de sa publication dans *Collier's*. Finney aimait dire qu'il n'écrivait pas des livres, mais des films, et que ses descriptions visuelles étaient un moyen d'attirer l'attention de producteurs potentiels. Il ne faut toutefois pas pour autant minimiser le travail du scénariste qui a condensé et épuré le roman de manière remarquable à l'aide de déplacements et de raccourcis dont il est intéressant de remonter les processus.

Condensations

La condensation la plus forte est temporelle. Le récit de Finney se déploie sur plusieurs semaines, temps nécessaire à l'expansion de la présence des « *snatchers* », là où le film imagine que Miles, parti pour un congrès médical, revient d'urgence à Santa Mira. Tout a eu lieu pendant son absence et le scénario peut alors se concentrer sur trois journées intenses. Dans cette logique, des scènes du roman sont entrecroisées : le moment où Miles rencontre le docteur Kauffman en voiture et celui où il va au restaurant avec Becky, par exemple, sont séparés chez Finney alors qu'ils forment une même scène chez Siegel. Le policier qui apparaît à la fenêtre de la cave des Driscoll, séquence 5, est aussi le résultat d'une condensation du roman. Ces raccourcis servent à l'économie narrative tout en radicalisant l'ambiance paranoïaque : la ville semble minuscule, des personnages peuvent surgir de chaque recoin. C'est le rôle du policier de la séquence 5, mais aussi de l'employé du gaz – joué par Sam Peckinpah – qui traverse la cave de Miles, dans la scène suivante.
Certains raccourcis produisent des effets d'étrangeté qui correspondent à des coups de force de la mise en scène. Siegel marque quelques sauts incompréhensibles dans la logique narrative pour imposer une sorte de distance et déplacer l'attention, au risque de frustrer les spectateurs les plus férus de vraisemblance. On a déjà évoqué la bizarrerie, expliquée chez Finney mais pas dans le film, du corps sur la table de billard des Belicec devenant une sorte d'excroissance monstrueuse du décor surchargé du salon. L'intuition de Miles craignant pour la vie de Becky, séquence 4, est elle aussi très forcée, Siegel la justifiant par la vision de son ombre sur le mur, qui rappelle à Miles l'ombre du père de Becky sortant de la cave dans la scène précédente – on verra plutôt dans cette intuition une expression à peine métaphorique du désir sexuel de Miles. La torsion la plus forte vient avec la transformation finale de Becky, qui n'existe pas dans le roman et dont la rapidité ne correspond à rien de ce que l'on a vu jusqu'ici. Comme si, de manière terrorisante, le basculement des personnages n'était plus qu'une question de raccord ou le simple effet d'une chute dans le sommeil, aussi brève soit-elle : la science-fiction rejoint une logique fantasmatique de conte.

Écarts

Si la focalisation subjective sur le personnage de Miles est une règle constante dans le roman, Mainwaring et Siegel ne sont pas aussi radicaux que Finney et ménagent de nombreux écarts ponctuels pour révéler des actions ou des expressions que Miles ne peut pas voir – par exemple le plan sur oncle Ira à la fin de la séquence 3 ; la brève scène où Teddy surprend le corps ouvrant les yeux, séquence 4 ; le plan sur l'échange entre Wilma et le père de Becky, séquence 5 (*cf*. p. 11), ou celui sur Becky seule dans la mine, séquence 9. Ces inserts sont à la fois des facteurs de suspense et des suspensions momentanées de la focalisation. Ils permettent de repousser Miles dans une extériorité qui est la condition de ce que Siegel avait initialement imaginé comme conclusion du film, le personnage tourné vers la caméra pour crier « Vous êtes les prochains ! », brisant définitivement l'intimité d'une focalisation devenue littéralement obscène dans ce contexte de possessions intérieures. Mais le cadre narratif et la voix off imposés par la production brouillent les pistes et on comprend pourquoi Siegel les a d'abord refusés.

Partir, revenir

Le roman et le film partagent un même respect de l'unité de lieu – la réelle Mill Valley chez Finney, la fictive Santa Mira chez Siegel – essentiel à plusieurs aspects de la fable. La petite ville rongée de l'intérieur métaphorise à l'échelle du pays ce qui arrive à l'échelle des individus ; elle témoigne aussi d'un mode de vie qui disparaît, favorisant les interprétations nostalgiques et conservatrices du film, que l'on peut lire comme l'expression d'une peur forcenée du changement – chez Finney, Mill Valley est la ville natale de Miles, qui confie au début du chapitre 12 qu'il est « d'une tristesse inexprimable de voir mourir une ville ». Le film souligne cependant l'unité de lieu de manière différente, induisant des interprétations contradictoires. Dans le roman, Miles est déjà à Mill Valley et y reste à la fin. Dans le film, il arrive à Santa Mira au début et s'enfuit dans l'avant-dernière séquence ; Becky est de retour depuis peu ; elle se sent « comme une étrangère » à Santa Mira : tous deux viennent du dehors. Le film élimine aussi un moment central du roman (chapitre 11), où Miles, Becky, Jack et Teddy fuient en voiture avant de revenir parce qu'ils n'ont nulle part où aller. Demander aux élèves d'interpréter l'absence de ce chapitre dans le film permettra de réfléchir aux inversions entre les deux récits : chez Siegel, c'est au début que Miles revient ; chez Finney, c'est au milieu. Lorsqu'on aperçoit l'autoroute bondée au bout d'une voie secondaire dans l'avant-dernière séquence, on comprend que Santa Mira est un bastion caché d'où l'invasion va prendre son essor : l'isolement de la ville devient une menace.

Comme une empreinte

On pourra relever les nombreuses métaphores de la duplication qui parcourent le film. La plus évidente sert d'argument à la science-fiction : les extraterrestres sont une forme de vie végétale, un pollen intersidéral qui se nourrit du terreau humain pour en dresser des répliques. Les plantes offrent un archétype de l'indifférenciation physique et de la vie réduite à son expression la plus nue et exploitable, ce qui préfigure la peur des manipulations biologiques. La métaphore industrielle apparaît au détour de celle des plantes, avec les serres où poussent les cosses (séquence 9) ; elle prend une autre forme avec l'omniprésence des voitures pleines ou vides, qui relaient l'idée des humains comme « véhicules » (*cf*. p. 12). Il y a des métaphores plus proches du corps : la radio d'un crâne observée par Miles et à travers laquelle on devine son visage (séquence 3) évoque une réduction essentielle et dépersonnalisée de la forme humaine, tout comme les empreintes digitales grises prélevées sur le corps chez les Belicec. L'idée de la duplication comme imposition d'une empreinte est formulée par Jack, qui parle du même corps comme d'une médaille à laquelle manquerait un estampage. C'est cependant la formulation directe de la métaphore photographique qui semble manquer – sans doute parce que tout le film en est l'expression. On la trouve pourtant dans le roman originel, éclairant l'interprétation du film : lorsque Miles découvre le double de Becky dans la cave, il le décrit comme une photographie en train d'apparaître (*L'Invasion des profanateurs*, p.69) ; plus loin, Mill Valley déserte lui fait penser à un « décor de cinéma » (Ibid. p.140).

PERSONNAGE

L'attaque des clones






Le cadre narratif du film, en soulignant la focalisation sur Miles par l'ajout d'une voix off au passé, permet d'emblée d'ôter un doute au spectateur : dans ce récit de « vol de corps » par duplication où l'on ne sait plus distinguer la menace sous les traits du familier et où l'image d'un même personnage devient d'une scène à l'autre incertaine, Miles restera sain et sauf. Cette solution n'était pourtant pas la seule. Dans son roman *Marionnettes humaines*, publié en 1951, Robert A. Heinlein avait imaginé une fable de possession par des entités extraterrestres, elle aussi en focalisation interne, où le narrateur se trouvait momentanément transformé en « hôte » et racontait du dedans son expérience ; à la fin de son adaptation de *L'Invasion des profanateurs*, Philip Kaufman prend le spectateur à revers en révélant que Miles a été dédoublé. Plus classique, attaché à une conception du héros solitaire et obstiné, le film de 1956 refuse ces deux formes d'atteinte à l'intégrité du personnage principal. Siegel s'en tient en revanche à une sécheresse de description des duplications qui relaie puissamment la peur qu'elles suscitent. Le soupçon attaché à chaque personnage tient à l'absence de scènes où l'on verrait les doubles prendre définitivement forme pour se substituer à leurs modèles, et ce qui advient de ces modèles – un détail capital traité différemment dans les adaptations ultérieures (*cf.* p. 18), où l'on assiste à leur réduction en cendres (Kaufman) ou à leur liquéfaction (Ferrara). Chez Siegel, chaque personnage est susceptible de quitter une scène pour réapparaître dans la suivante à la fois identique et différent. C'est l'humanité de visages et de silhouettes inchangés que le spectateur est appelé à mettre en doute et à investir d'un double fond, depuis la plus extrême banalité – que représente le gros plan sur l'oncle Ira, séquence 3 – jusqu'à la plus grande terreur – celui sur Becky, séquence 9.

Extension du soupçon

Cette économie est à double tranchant : la trop rapide transformation finale de Becky tient du dérapage incontrôlé et de la radicalisation poétique. L'immobilité du gros plan évoque des images antérieures : lors de la première venue de Becky dans le cabinet de Miles, elle porte une robe largement décolletée qui autorise un cadre où elle semble à la fois nue et figée comme un mannequin de cire. Par ailleurs, Becky et Sally ont des ressemblances frappantes : même taille, même coupe de cheveux, mêmes plans dans la voiture de Miles ; cette gémellité résonne avec les duplications. Le baiser dans la mine est une répétition sombre de celui échangé au seuil du restaurant. Le soupçon devient ainsi rétroactif. Le docteur Kauffman n'était-il pas un « *snatcher* » depuis le début ? Plus fortement, l'idée d'une réplication atteint chaque élément de figuration et pourquoi pas, les objets eux-mêmes. Dans le roman de Finney, les « *snatchers* » tentent d'abord de dupliquer des détritus : une boîte de conserve, un manche de pioche cassé ; chez Siegel, c'est le moindre passant en fond de plan, mais aussi les voitures, les bibelots, les arbres qui se chargent d'une tonalité inquiétante.

L'extension généralisée d'un soupçon sur l'identité de ce qui est, constitue avant toute interprétation métaphorique le seul sujet de *L'Invasion des profanateurs* et dévaste chaque élément du quotidien : sentiments (l'amour est renversé), institutions (la police est possédée), repères sociaux (la famille est étrangère). La peur archaïque du double est liée à celle des images : dans un essai sur l'omniprésence du thème du clone dans la culture contemporaine, l'historien de l'art W.J.T. Mitchell qualifie les clones de « super-images » ou « d'hyper-icônes » et évoque le « dégoût instinctif » qu'ils suscitent comme une forme profonde d'iconophobie . Si le clonage n'était pas encore une réalité scientifique à l'époque du film de Siegel, le diagnostic, qui alimente les adaptations ultérieures, reste le même : les personnages de *L'Invasion des profanateurs* sont autant d' « hyper-icônes » qui, à l'ère industrielle, incarnent la peur de la production mécanique de ressemblances et de simulacres, « comme une menace à l'encontre de toute différenciation ».

1) W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror, ou la Guerre des images du 11 Septembre au présent*, Les Prairies ordinaires, 2011, p.53 à 74 pour les rapports entre iconophobie et « clonophobie ».

PLANS

Duplications et doubles fonds



Une courte scène de la séquence 5, composée de deux plans situés exactement au milieu du film, condense le trouble qui s'attache aux personnages en même temps qu'elle offre une démonstration de l'économie de la mise en scène de Don Siegel (00:38:25 – 00:39:30). Après la longue explication de Kauffman, qui ramène les apparitions de corps à une succession d'accidents et d'hallucinations, le récit marque une trêve. Jack et Teddy ont passé la nuit chez Miles, ainsi que Becky qui, le lendemain, prend avec lui un petit déjeuner comme un couple ordinaire – à ce détail près qu'ils parlent surtout de leurs divorces respectifs. Un bruit venant de la cave alerte Miles, qui se penche par la porte de la cuisine pour découvrir un employé du gaz venu vérifier le compteur. C'est par cette même porte que rentre et sort Jack. C'est à son emplacement qu'apparaît soudain, à la faveur d'un fondu enchaîné précisément composé, la silhouette de Wilma (**1**) – la cousine de Becky pour laquelle Miles avait pris un rendez-vous avec le docteur Kauffman. L'air sévère et soucieux, Wilma se tient derrière l'encadrement d'une vitrine que nous n'avons encore jamais vue, où se reflète la rue.

Le fondu enchaîné appuie de manière fantomatique l'inquiétude liée à la cave ; il produit aussi une brève confusion entre reflets et surimpression qui s'inscrit dans une série de jeux sur les doubles fonds et les transparences que l'on retrouve dans le film, depuis le magnifique plan où Miles regarde la radiographie d'un crâne, à côté d'un reflet de Santa Mira dans une vitre de son cabinet (séquence 3), jusqu'au reflet inversé de Miles et Becky dans l'eau de la mine (séquence 9). C'est la même intensification du fondu enchaîné qui conclut le plan suivant, en remplaçant la vitrine par un miroir du cabinet de Miles (**8**). Les apparences sont troubles et les « *snatchers* » se tiennent dans leur entre-deux comme des prédateurs attendant leurs proies : Miles se jette dans la gueule du loup en avançant dans le reflet de la vitrine (**2**) comme plus tard dans le miroir (**9**), tandis que les autres silhouettes restent inflexibles.

Le plus inquiétant est que ces expressions vagues et transitoires du danger, fondées sur une évanescence visuelle des figures, trouvent, en contrepartie, une incarnation qui investit le détail des plans. On découvre que la boutique d'antiquités de Wilma s'appelle, avec une faute d'orthographe, « Le Grifon », sans doute parce que les « *snatchers* » sont des créatures doublement hybrides, à cheval entre l'humain et l'*alien*, le simulacre et l'individu. En trois mouvements panoramiques, alors que Wilma, trahissant sa duplication, sort pour prévenir Miles qu'elle n'a plus besoin de rencontrer Kauffman, la caméra enchaîne avec trois autres métaphores des « *snatchers* » : la figure en surimpression, véritable image en formation (**2**) ; une statuette qui répond subrepticement à une autre vue précédemment chez les Belicec (**3**, **5**) ; un couple qui s'éloigne de dos derrière Miles et Wilma pendant leur échange, vêtu dans les mêmes tons, comme un écho de l'avant-champ s'enfonçant dans la perspective (**4**). La boutique a une situation particulière : le deuxième panoramique révèle qu'elle borde une zone boisée, produisant un surgissement de nature qui sera répété chez Miles par un panoramique vers la serre ou vers les collines lors de la poursuite, avec le même effet d'enfoncement dans la profondeur de champ. La vie végétale des envahisseurs gagne silencieusement du terrain.

Wilma rentre dans la boutique comme dans une coulisse (**5**). Suspendant le temps d'un plan la focalisation narrative sur Miles, on la suit en raccordant en contrechamp à l'intérieur (**6**). Un panoramique referme l'espace et découvre la présence d'un homme de dos, qui se retourne : c'est le père de Becky (**7**). La réalité du complot se cristallise pour la première fois. Les bibelots autour d'eux forment un décor désuet et glaçant : comme un détail ironique, deux gravures représentant chacune un oiseau riment avec les deux personnages et avec le dédoublement du plan précédent. La duplicité s'inscrit dans les images les plus innocentes.

SÉQUENCE
En voiture

Dans les films de Don Siegel, les moments narratifs importants sont rarement ceux où la mise en scène est la plus remarquable. Le cinéaste devient alors prudent, donnant le sentiment de laisser la priorité au récit et de ne plus très bien mesurer ses effets, entraînant des déséquilibres inattendus. Ainsi, la scène de la découverte du corps chez les Belicec est essentiellement composée de deux axes de prise de vues, ce qui lui imprime une raideur qui déplace l'attention sur les dialogues et le décor de manière excessive (*cf.* p.14). Le moment clé de la découverte des cosses dans la serre est quant à lui miné par un système de champ-contrechamp banal ; le peu de latitude laissé aux acteurs et quelques cadres obliques indiquent que Siegel ne fait pas suffisamment confiance à la profondeur de champ utilisée au début de la séquence ni à la surprenante luxuriance graphique du décor et de la lumière.[1]

À l'inverse, Siegel révèle dans les moments intermédiaires un art de la concision qui, dans le film, se débarrasse des découpages en champ-contrechamp et repose souvent sur une extrême profondeur de champ et des combinaisons dynamiques de panoramiques. On trouve ainsi, après la longue séquence de la serre, une autre plus brève – 4 minutes 40, 22 plans – qui décrit le trajet de Miles et Becky pour rejoindre Sally. La séquence de la serre montrait l'origine monstrueuse de l'invasion en déplaçant progressivement l'attention vers l'impossibilité de prévenir les autorités : le téléphone était sous contrôle. De la logique du film d'horreur, avec la révélation terrorisante de la réalité physique de l'événement, on a glissé vers une logique plus proche du film noir : la révélation tout aussi angoissante de l'infiltration généralisée. La séquence suivante (00:47:31 – 00:52:11) exacerbe ce mélange.

Plutôt qu'avec un gros plan sur une cosse ou l'un des doubles, la séquence de la serre s'est terminée avec un gros plan du téléphone, dont le combiné décroché laissait entendre la voix désincarnée d'une opératrice appelant Miles. Un fondu enchaîné sur une rue sombre semble répandre dans l'image le noir de l'appareil (**1**) tandis que la voix off de Miles remplace celle de l'opératrice et explique que leur seul espoir est d'essayer de rejoindre Sally. La voiture de Miles arrive du fond du champ et le premier panoramique de la séquence l'accompagne vers la gauche, où l'on découvre une station service. Ce genre d'articulation d'espaces par un simple mouvement de caméra, ici purement fonctionnel, révèle parfois des voisinages plus inquiétants (*cf.* p. 11 et 15). Que le même procédé serve des effets différents confère aux panoramiques les plus communs une charge sourde : chaque mouvement est susceptible de se transformer en basculement sinistre et on comprend vite que la station service n'est pas si ordinaire. La voiture s'est arrêtée ; un raccord dans l'axe montre Miles qui en sort et, après avoir demandé le plein (**2a**), est suivi en panoramique jusqu'à une cabine téléphonique (**2b**). On revient à la voiture et à Becky, surcadrée dans l'habitacle et discrètement mais fermement cernée dans toute la profondeur du champ (**3**), alternativement approchée à l'avant-champ puis à l'arrière par le couple d'employés de la station qui l'interroge sur cette sortie nocturne. Miles s'en aperçoit et écourte sa tentative d'appel : un plan sur lui de dos, à l'intérieur de la cabine, raccorde sur une reprise de **2b** et une inversion du panoramique alors qu'il retourne à la voiture et démarre, suivi par l'employé, entraînant à nouveau la caméra vers la gauche (**5**).

Une vue de la voiture dans une rue sombre répète le début de la séquence, mais au lieu d'un panoramique vers la gauche, c'est vers la droite et une ruelle secondaire que le plan bascule. Une courte montée musicale dramatique est stoppée net par le bruit des freins, puis reprend lorsque Miles et Becky sortent et


1



2a



2b


3



5


8a


8b


9


12a


12b

extraient du coffre deux cosses vraisemblablement déposées là par l'homme de la station. Miles les brûle. L'économie de mise en scène est extrême : Siegel conserve le même plan pour toute l'action, là où une vue rapprochée sur les cosses aurait été attendue. Le plus surprenant est que la caméra recadre à peine lorsque Miles les dépose à terre (**8a**). L'intensité de ce moment ne tient pas dans la vision des éléments monstrueux mais dans l'hystérie des personnages et le jaillissement des flammes, une bouffée aveuglante au cœur de l'obscurité (**8b**) qui n'est pas sans rappeler la lumière de la catastrophe dans *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich (*cf.* p. 6). Le rythme s'emballe : derrière cette fournaise, Miles et Becky sont déjà remontés en voiture. La voix off de Miles confirme qu'ils continuent leur route vers Sally et une troisième vue urbaine bascule cette fois vers la droite dans une rue où Miles se gare. Il dit à Becky qu'il préfère aller vérifier que la maison est sûre ; les vues sur le couple dans l'habitacle – comme en **9** – constituent autant de répétitions sombres des plans équivalents qui les montraient flirtant en voiture au début du film.
Miles sort au début d'un plan-séquence de 50 secondes construit par combinaison d'un faible travelling latéral et d'un aller-retour en panoramique. Depuis l'extrême profondeur de champ, il s'approche de la maison (**12a**), passe par la terrasse (**12b**), se faufile sous une fenêtre (**12c**) et découvre Sally, oncle Ira et Wilma autour du père de Becky portant une cosse (**12d**). Il est surpris par le policier de la séquence 5 (**12e**) qu'il frappe, avant de s'enfuir, poursuivi par les « *snatchers* » (**14a**). Le plan reformule en un seul mouvement l'action de la scène où Miles venait enlever Becky chez son père, prolongeant le rapport de gémellité entre Becky et Sally : même contournement de la maison, même silhouette noire de Miles (**12b**). Mais la fenêtre de la cave est remplacée par celle du salon, et au déni du père de Becky se substitue l'horrible vision du même homme tenant une cosse comme un bébé. Cette vision est reçue par Miles à travers le surcadrage de la fenêtre comme devant un écran de télévision où il regarderait un *soap* familial et horrifique.
Le plan, d'une rare violence morale, qui montre le « père » de Becky tentant de poursuivre Miles et sa propre fille, raccorde en fondu enchaîné (**14b**) sur l'intérieur vide d'une voiture de police dont la radio lance une alerte contre le couple. La voix désincarnée fait écho à celle du téléphone, au début (**15a**). Le lien entre ces voix sans corps et la nature des « *snatchers* » sera confirmé à la fin du film lorsqu'on entendra la doublure de Becky répondre à l'appel de Miles avant de la voir. Un panoramique montre les officiers qui entendent l'appel (**15b**) et remontent dans leur véhicule. Une série de sept plans (**16**, **20**) fait alors se succéder les voitures en patrouille, confirmant l'importance du complot et métaphorisant la prolifération des dédoublements par la superposition des voitures en fondus enchaînés. Non seulement le couple est cerné mais leurs poursuivants répètent déjà, en quelque sorte, les mêmes actions qu'eux : rouler, sillonner les rues. Miles regarde en arrière comme s'il jetait un coup d'œil aux images elles-mêmes, à cette prolifération à laquelle il ne sait comment échapper (**23**).

1) Mark Thomas McGee (*cf.* p. 21) révèle néanmoins que le montage de cette séquence a largement échappé au cinéaste.

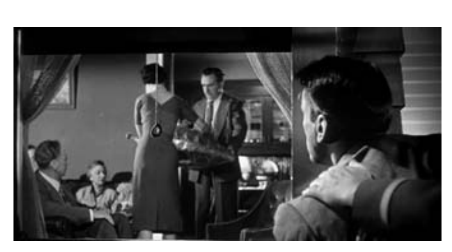

12c

15a


12d

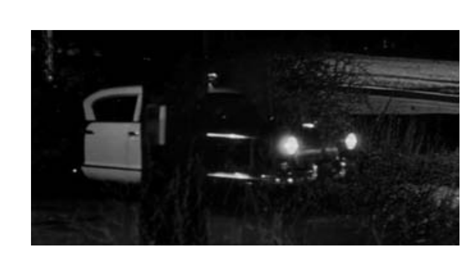


15b


12e


16


14a


20


14b


23



FIGURE

L'angoisse du décor













Que sont les « *snatchers* » sinon des images vidées de leur contenu, des façades dissimulant du rien ou, du moins, rien de ce que l'on connaît ? À la fin de la séquence de la fuite (*cf*. p. 12), la voix émise par la radio dans la voiture vide radicalise le trouble produit précédemment par la voix de l'opératrice parlant sans interlocuteur à travers le combiné décroché du téléphone. Les « *snatchers* » sont ce mélange entre un creux, une désolation, et une parole mécanique asservie à un réseau. Avant de faire peur par ce qu'ils imposent, ils font peur par ce qu'ils éliminent, par leur inflexible faculté à évider le familier. Une iconographie de film d'horreur ferait supporter aux corps cet évidement. Siegel, excluant autant que possible les excès non réalistes, en transfère l'angoisse dans les décors, les authentiques plans de ville, d'intérieurs et de nature où le film a été essentiellement tourné. Les vides surgissent d'abord de manière locale, dans des zones de l'image ou de brefs plans : ce sont les murs du couloir et de l'escalier étroits menant au cabinet de Miles ; les rues nocturnes dépeuplées ; les multiples voitures à l'arrêt ; ce sont les deux inserts sur la cave nue de Miles et les contre-plongées qui accentuent la présence visuelle des plafonds lorsqu'il va chercher Becky ou passe par la terrasse de Sally. Au cours de la poursuite, les vides changent de dimension : le panoramique qui fait passer des escaliers au paysage de collines (*cf*. p. 15) est un moment de basculement puissant, comme une éradication de la ville, un passage de l'autre côté du décor, en plein désert. La mine confirme cette abstraction et métaphorise définitivement l'intériorité creuse des « *snatchers* ».

De la surcharge à l'abstraction

Simultanément, une tendance à la surcharge caractérise de nombreux plans, sans être assignable aux humains ou aux « *snatchers* ». Lorsque de vastes groupes envahissent la place de Santa Mira ou se lancent à la poursuite de Miles et Becky, Siegel poste sa caméra à distance pour privilégier le fourmillement des silhouettes sur les détails des corps. Ces foules de clones trouvent leur symétrique dans la cohue du trafic automobile de l'avant-dernière séquence : les masses se reflètent, les premières figurant le destin de la dernière. Les voitures ont à ce titre une double fonction : toutes celles qui attendent sur des parkings ou qui, comme on l'a vu (*cf*. p. 12), semblent se démultiplier recèlent un vide. Elles témoignent en même temps d'une réplication mécanique, cristallisant une identification entre la société des envahisseurs et la société industrielle qui va dans le sens d'une interprétation nostalgique du film.

Les détails des décors travaillent à une même indifférenciation : pourquoi y a-t-il tant d'objets chez les Belicec ou chez Miles ? Dans le roman de Finney, les envahisseurs n'ont aucun sens esthétique, que ce soit pour les objets de l'art ou ceux du quotidien ; ils laissent se dégrader les jardins, la propreté des rues. Ce détail n'est pas présent chez Siegel, sauf dans un insert qui montre au début du film l'étal de primeurs des Grimaldi, au bord de la route, transformé en un amoncellement de cagettes. Il y a un destin de décrépitude et d'entassement des choses qui est accéléré dans la mine, creuse mais ponctuée de quelques objets abandonnés. Ces fatras ne sont pas très éloignés des accumulations qui caractérisent d'autres espaces, suivant un trop-plein décoratif qui se cristallise dans quelques compositions surprenantes. Après la découverte du corps chez les Belicec par exemple, Teddy, groggy, est cadrée en plan taille, littéralement enveloppée de bouteilles, verres, plateaux, tableaux posés sur un comptoir, accrochés aux murs, suspendus au plafond de son salon. Le moment le plus improbable est sans doute celui où Miles, se dirigeant vers sa cuisine, pense soudain que Becky est en danger : il s'arrête face à un mur orné de six objets incongrus – des moules à gâteaux : on peut y voir un commentaire humoristique sur la genèse corporelle des « *snatchers* » – dont c'est la seule apparition dans le film. Puis, après avoir jeté un œil vers la cave, il partage un gros plan à égalité avec une corbeille en osier. La surprésence des objets est paradoxale : elle témoigne d'un mode de vie menacé par le vide des « *snatchers* » en même temps qu'elle introduit un autre vide, la présence creuse du kitsch bourgeois. Que Wilma s'occupe d'une boutique d'antiquités n'est pas anodin : les signes culturels sont corrompus, les bibelots représentent un danger.

L'aspect le plus passionnant de *L'Invasion des profanateurs* est la manière dont ces effets d'évidement et de trop-plein entrent en conjonction dans les motifs naturels. La vie végétale des « *snatchers* » n'est confirmée que vers la moitié du film, mais elle imprègne d'une tonalité inquiétante les manifestations antérieures de plantes et d'arbres dans les décors. Ainsi les branches mortes s'intègrent dans les plans de la scène du restaurant. Le noir et blanc contrasté tend à souligner le caractère foisonnant des herbes ou des feuillages tout en leur conférant une présence purement graphique que cherchent à accentuer les éclairages de la serre (*cf*. p. 16). L'inquiétude liée aux plantes glisse ainsi vers l'abstraction : dans la poursuite finale, les arbres, herbes et bosquets zèbrent l'image de textures de plus en plus fines, reprises par les reliefs minéraux des parois de la mine qui remplissent intégralement le fond des plans. L'invasion semble littéralement incrustée dans toute chose.

TECHNIQUE

Traversées



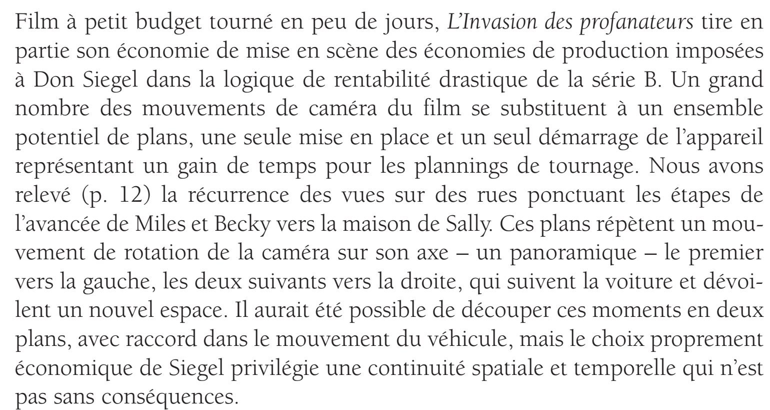












Film à petit budget tourné en peu de jours, *L'Invasion des profanateurs* tire en partie son économie de mise en scène des économies de production imposées à Don Siegel dans la logique de rentabilité drastique de la série B. Un grand nombre des mouvements de caméra du film se substituent à un ensemble potentiel de plans, une seule mise en place et un seul démarrage de l'appareil représentant un gain de temps pour les plannings de tournage. Nous avons relevé (p. 12) la récurrence des vues sur des rues ponctuant les étapes de l'avancée de Miles et Becky vers la maison de Sally. Ces plans répètent un mouvement de rotation de la caméra sur son axe – un panoramique – le premier vers la gauche, les deux suivants vers la droite, qui suivent la voiture et dévoilent un nouvel espace. Il aurait été possible de découper ces moments en deux plans, avec raccord dans le mouvement du véhicule, mais le choix proprement économique de Siegel privilégie une continuité spatiale et temporelle qui n'est pas sans conséquences.

Lorsque Miles et Becky sortent du cabinet après leurs retrouvailles (séquence 3) et traversent une rue de Santa Mira suivis par un mouvement de caméra combinant travelling et panoramique, le plan remplit plusieurs fonctions descriptives. On voit d'abord le couple avoir un bref échange avec un policier puis, continuant de converser, passer de l'autre côté de la rue, où les personnages se quittent devant une quincaillerie. Des informations précieuses sont données au fil du trajet dans le décor ordinaire du centre-ville : le policier a un comportement étrange et fait peser le soupçon sur les autorités ; Miles rappelle à Becky qu'il voulait l'épouser quelques années auparavant. Cette traversée fluide est l'un des rares moments où un mouvement d'appareil exprime une forme d'harmonie, même triviale. Il poursuit d'ailleurs le pano-travelling qui accompagnait le couple dans le couloir, vers la sortie de l'immeuble. Les ruptures d'espace sont minimales et de chaque côté de la rue, à chaque extrémité du mouvement, le décor est à peu près le même. On peut par ailleurs voir la quincaillerie où rentre Becky comme une version positive de la boutique d'antiquités de Wilma, ce que confirme le fondu enchaîné ultérieur entre la cuisine clinquante de Becky et la boutique désuète de sa cousine (*cf.* p. 11).

Basculements

Cette fluidité va être progressivement brisée et les traversées vont correspondre à des changements d'espace de plus en plus importants. Plusieurs fins de mouvements sont discrètement signifiantes : lorsque Miles s'introduit chez les Driscoll, le panoramique qui accompagne le début de sa montée des marches s'achève sur un fouillis d'objets hétéroclites qui participe des surcharges décoratives déjà évoquées. Plus tard, le panoramique qui le suit jusqu'à l'entrée de la serre révèle une trouée dont la perspective contraste avec le fouillis du jardin – l'axe de prise de vues se calant à la fin du mouvement dans l'axe perspectif de la serre. La continuité des mouvements débouche sur des effets de discontinuité d'espace : la dynamique des panoramiques s'apparente de plus en plus à des basculements par lesquels on perçoit la réalité de l'invasion sous la forme de voisinages inattendus et inquiétants. Le mouvement vers la serre est ainsi comparable à celui qui découvre la nature derrière la boutique de Wilma (*cf.* p. 11). Il prépare au simple panoramique qui va faire passer Miles et Becky de la ville aux collines, du décor urbain familier à la nature inhospitalière. Comme dans la séquence du début dans Santa Mira, le mouvement de traversée est précédé d'un travelling. Ce mouvement arrière dans les longs escaliers apparaît comme un mélange cauchemardesque de dynamisme et de statisme : les personnages courent mais restent de taille égale dans le plan. Il accentue par contraste le soudain basculement du panoramique. Pas besoin de destruction à grande échelle ou d'effet catastrophique : avec cette seule rotation de la caméra, Siegel fait passer la ville hors champ et glisse vers un espace désert, post-apocalyptique. C'est logiquement par un ultime panoramique, vers l'autoroute, que Miles retrouvera la civilisation dans l'avant-dernière séquence.









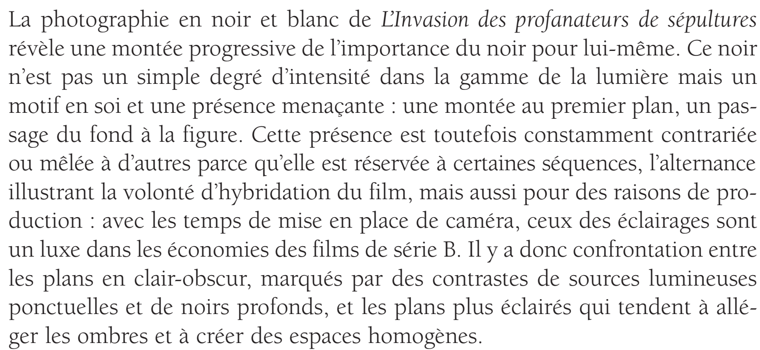




MOTIF

Miroir noir





La photographie en noir et blanc de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* révèle une montée progressive de l'importance du noir pour lui-même. Ce noir n'est pas un simple degré d'intensité dans la gamme de la lumière mais un motif en soi et une présence menaçante : une montée au premier plan, un passage du fond à la figure. Cette présence est toutefois constamment contrariée ou mêlée à d'autres parce qu'elle est réservée à certaines séquences, l'alternance illustrant la volonté d'hybridation du film, mais aussi pour des raisons de production : avec les temps de mise en place de caméra, ceux des éclairages sont un luxe dans les économies des films de série B. Il y a donc confrontation entre les plans en clair-obscur, marqués par des contrastes de sources lumineuses ponctuelles et de noirs profonds, et les plans plus éclairés qui tendent à alléger les ombres et à créer des espaces homogènes.

Cette confrontation épouse en partie la distinction hollywoodienne classique entre éclairages « *low key* » et « *high key* »[1] et leurs attributions à des genres spécifiques. Ce ne sont pas seulement les « *snatchers* » qui envahissent Santa Mira, c'est aussi une lumière stylisée de film noir qui semble envahir des ambiances plus plates de comédie dramatique ou de *soap* télévisé. Le tout début du film en offre un exemple frappant. Le plan qui montre l'arrivée de la voiture de police est un concentré de « *low key* » et d'ambiance de film noir : l'obscurité de la rue est seulement trouée par deux lampadaires lointains, quelques fenêtres, les phares peu puissants du véhicule, leurs reflets sur le bitume mouillé et la façade de brique. Mais dans l'hôpital, la lumière est forte et étale, privilégiant la lisibilité rassurante des figures.

À cette opposition trop simple il faut en ajouter une autre, qui intervient quelques minutes après dans le plan particulièrement élaboré ouvrant la séquence 3. Il débute avec une vue rapprochée de la radiographie d'un crâne derrière laquelle on distingue le regard de Miles. Lorsqu'il baisse la radio, un travelling arrière fait entrer dans le cadre, à côté de lui, le battant d'une fenêtre où se reflète Santa Mira. Sally, arrivant derrière la fenêtre, en soulève le store ; le reflet de la ville se superpose alors brièvement sur elle. Ces deux moments de superposition correspondent aux deux lumières : la radio est un entrelacs de noirs, la ville est écrasée de soleil. Chacune s'imprime sur les corps, comme si la lumière n'était plus un milieu mais une couche ou une tache recouvrant les choses suivant des tonalités interchangeables. Les envahisseurs tendent, pareillement aux habitants de Santa Mira, un « miroir noir », pour reprendre le titre de l'une des affiches au fond du salon des Belicec.

Alternances et confusions

Même dans ses films noirs, Siegel privilégiait le « *high key* », dont il avait fait une marque de son réalisme. Il y a bien quelques ambiances sombres dans *Ici brigade criminelle*, mais la lumière typique de ses films noirs est plutôt la dominante éclatante de *The Lineup*, prenant le cliché du genre à contre-pied. Les compositions « *low key* » de *L'Invasion des profanateurs* en sont d'autant plus étonnantes. Elles semblent être en fait le dialogue du cinéaste avec l'esthétique d'un genre alors en pleine métamorphose ; ainsi, en 1956, le chef opérateur Stanley Cortez venait de créer les lumières post-expressionnistes de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton ; Robert Aldrich avait tourné *En quatrième vitesse*, autre mélange de film noir et de science-fiction, qui évoquait une boîte contenant une mystérieuse lumière aveuglante.

Le moment le plus joueur, à ce titre, est sans doute celui où Miles raccompagne Becky chez elle le premier soir. Attisant leur désir mutuel, le couple allume et éteint la lumière de l'entrée, passant deux fois d'un franc clair-obscur à un éclairage plus ordinaire, jusqu'à ce que cette alternance soit interrompue par un troisième terme lumineux, qui mêle les deux ambiances : le père de Becky montant de la cave projette son ombre sur une porte avant de se diriger vers le couple et rejoindre leur éclairage. Plus tard, lorsque Miles revient par effraction chez les Driscoll pour emporter Becky endormie, la scène offre un concentré de procédés « *low key* » : contre-jour absolu sur sa silhouette passant par la terrasse ; abstraction géométrique de la fenêtre qu'il brise, transformée par la saleté en un aplat luminescent ; accentuation des effets de délinéation et de contraste, combinée à l'éclairage local des allumettes que Miles craque et qui vont dévoiler de manière vacillante le visage grisâtre du double de Becky.





Cette litanie continue à l'étage avec des séries de jeu d'ombres. Mais le lendemain matin, le petit déjeuner entre Miles et Becky est dominé par la blancheur des meubles de la cuisine, la brillance des ustensiles, les éclats des verres au premier plan – il y a même des bougies dont les flammes, à l'inverse des allumettes précédentes, sont noyées dans la clarté générale.

Signes baladeurs

Ce retour à la lumière est trompeur : les oppositions classiques de la clarté et de l'obscurité n'offrent pas une métaphore stable de l'invasion. Lorsque Miles s'approche de chez Sally (*cf.* p. 12), le contre-jour sur sa silhouette reprend celui vu sous le porche des Driscoll, mais par la fenêtre il assiste à une scène effrayante qui baigne dans une luminosité normale, comparable à celle de la scène dans la cuisine. Les « *snatchers* » imitant des apparences ordinaires, la manière de les éclairer respecte cette banalité – ce que montre exemplairement le rassemblement sur la place de Santa Mira dans la tranquille lumière du jour. Le noir ne s'attache pas à qualifier directement les personnages ou les situations, il est plutôt un signe baladeur, susceptible de prendre possession provisoirement d'une figure, de s'infiltrer dans un espace ou à côté de lui pour y glisser un doute. Il se fragmente et interagit. La scène de la serre révèle d'abord l'intérieur des cosses sous la forme d'une matière blanche fluide, mais l'écume qui entoure les corps en formation injecte dans l'image un grouillement de micro-contrastes, les reflets sur les multiples bulles relayant à une échelle minuscule les zébrures déjà produites par la structure de la verrière. Le noir et le blanc se côtoient ainsi à un niveau microscopique pour former une même matière – la texture de la peau des doubles – de même que la texture des parois de la mine apparaîtra plus tard comme un lacis de facettes noires et blanches, avec parfois ses propres scintillements comme dans le premier plan montrant Miles et Becky adossés à la roche.

Si la logique allégorique de la lumière est donc celle de la confusion, d'une sorte de fractionnement infini des oppositions de tonalités, il ne faut pas perdre de vue que sa perception passe essentiellement par le noir. Les ambiances nocturnes sont d'autant plus importantes qu'elles mélangent des procédés créant différents rapports entre la clarté et l'obscurité : contrastes des « nuits américaines » tournées en plein jour (devant le restaurant), noirs profonds des plans filmés en extérieur lors de vraies nuits (les plans de rue), nuits de studio aux éclairages plus graphiques (la cave, la serre). Dans l'avant-dernière séquence, le tournage en nuit américaine produit d'impressionnants contrastes de détails sur les herbes ou les arbres. En même temps, des pans entiers de noir traversent les plans comme des failles – ainsi les poutres à l'entrée de la mine – ou de vastes éclipses – la pente que descend Miles en s'enfuyant est plongée pour moitié dans l'obscurité.

Lorsque Miles et le double de Becky sortent en titubant et tombent épuisés, s'embrassant sur le sol, ils reçoivent à même leur corps une ultime manifestation de l'ombre ; l'humidité et la boue les maculent comme la dernière étape d'une incorporation du noir. Leur chute répète la position qu'ils avaient quelques minutes plus tôt, allongés dans un trou de la mine, avec la foule passant au-dessus d'eux comme s'ils étaient déjà dans une tombe, enterrés et mêlés à la matière. Ce travail des textures culmine ainsi avec les gouttes d'eau sur le visage de Becky et la boue sur celui de Miles, dans une forme d'érotisme terrorisant. À côté de l'affiche « Miroir noir », chez les Belicec, une autre annonçait justement « Femme fatale ».

1) Le « *low key* » est un style de prise de vues qui repose sur un faible niveau de lumière et joue sur de forts contrastes. Le « *high key* » accentue au contraire l'impression de luminosité.

Les profanateurs des *Profanateurs*

Comme de nombreuses séries B de l'époque, *L'Invasion des profanateurs* a eu un destin de distribution erratique avant d'être intégré en 1994 à la liste des films de la Bibliothèque du Congrès des États-Unis. C'est ainsi qu'en 1988 le studio Republic Pictures, ayant acquis les droits, en fit une version colorisée pour le marché vidéo, sans supervision du réalisateur. La version colorisée de *L'Invasion des profanateurs*, disponible en bonus de l'édition DVD Universal, est un malheureux exemple de ce vandalisme. Elle permet pourtant d'illustrer en classe une évidence esthétique : le noir et blanc n'est pas une simple « absence de couleurs », il produit et développe des effets spécifiques. Trois scènes peuvent ainsi être comparées, pour constater que la couleur enlève plus qu'elle n'ajoute : dans le salon des Belicec, les couleurs des objets du décor annulent la sensation de surcharge du cadre au profit de celle de profondeur ; dans la cuisine de Miles, on perd la sensation de blancheur et donc de contraste avec la séquence précédente ; dans la mine, la couleur imposée aux parois détruit l'effet de texture abstraite, ramenant le décor à sa seule fonction réaliste. La version Republic Pictures recèle d'autres aberrations utiles en classe : violemment recadrée en 1.33, elle révèle par défaut l'importance de la composition des plans de l'original ; formatée pour la diffusion télé, elle est entrecoupée de noirs qui éliminent certaines fins de plan comme le fondu enchaîné qui conclut la scène dans la boutique de Wilma (*cf.* p. 11).

J'ai épousé un monstre de Gene Fowler (1958) – Paramount.

Le Météore de la nuit de Jack Arnold (1953) – Universal.



Body Snatchers d'Abel Ferrara (1993) – Warner Bros.



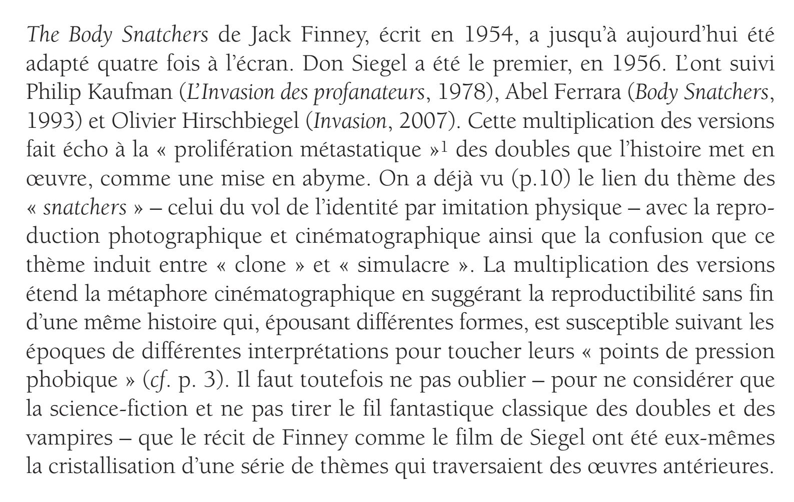
Invasion d'Olivier Hirschbiegel (2007) – Village Roadshow Films.

FILIATIONS

Soixante ans de profanations



Trois photogrammes de *L'Invasion des profanateurs* de Philip Kaufman (1978) – United Artists.



The Body Snatchers de Jack Finney, écrit en 1954, a jusqu'à aujourd'hui été adapté quatre fois à l'écran. Don Siegel a été le premier, en 1956. L'ont suivi Philip Kaufman (*L'Invasion des profanateurs*, 1978), Abel Ferrara (*Body Snatchers*, 1993) et Olivier Hirschbiegel (*Invasion*, 2007). Cette multiplication des versions fait écho à la « prolifération métastatique »[1] des doubles que l'histoire met en œuvre, comme une mise en abyme. On a déjà vu (p.10) le lien du thème des « *snatchers* » – celui du vol de l'identité par imitation physique – avec la reproduction photographique et cinématographique ainsi que la confusion que ce thème induit entre « clone » et « simulacre ». La multiplication des versions étend la métaphore cinématographique en suggérant la reproductibilité sans fin d'une même histoire qui, épousant différentes formes, est susceptible suivant les époques de différentes interprétations pour toucher leurs « points de pression phobique » (*cf.* p. 3). Il faut toutefois ne pas oublier – pour ne considérer que la science-fiction et ne pas tirer le fil fantastique classique des doubles et des vampires – que le récit de Finney comme le film de Siegel ont été eux-mêmes la cristallisation d'une série de thèmes qui traversaient des œuvres antérieures.

Première époque

Dans la foulée de *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950), les années 50 deviennent un âge d'or du cinéma de science-fiction américain dont les productions abondent et gagnent une large attention. Le film de Siegel s'inscrit au cœur de cette décennie comme un sommet paradoxal de ce que Susan Sontag, dans un texte de 1965 (*cf.* p 21), a nommé « l'imagination du désastre » propre au genre. Les « non-personnes » de *L'Invasion des profanateurs*, écrit Sontag, recyclent sans doute la possession vampirique, mais dans une froideur qui résonne avec la montée de l'univers technocratique. La catastrophe qu'évoque le film de Siegel n'est pas une disparition de l'humanité par destruction spectaculaire ou passage à l'animalité du vampire, mais par discrète disparition intérieure. Ce désastre de la duplication n'a trouvé sa formule qu'au bout d'un chemin tortueux. L'argument d'une entité extraterrestre sans forme propre mais pouvant imiter celle de divers types de vie, n'était pas inédit. Une nouvelle intitulée « Who Goes There ? », écrite en 1938 par l'important écrivain de science-fiction John W. Campbell, raconte la découverte d'un vaisseau spatial dont le monstrueux pilote prend successivement plusieurs apparences humaines ou animales. Le récit est adapté au cinéma en 1951 sous le titre *La Chose d'un autre monde* (*The Thing from Another World* de Christian Nyby). Le film marque une étape importante dans les mélanges de science-fiction et d'horreur mais minimise le caractère polymorphe de la Chose ; le *remake* qu'en propose John Carpenter en 1982 (*The Thing*) est plus proche de l'original.

En 1951, Robert A. Heinlein publie *Marionnettes humaines*, où les humains sont contrôlés par des extraterrestres qui s'appliquent sur leurs dos. Le film *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953) en reprend partiellement l'idée et préfigure ainsi quelques détails cauchemardesques de *L'Invasion des profanateurs* : un père aimant, possédé, donne une violente gifle à son fils ; des représentants de la police et de l'armée sont asservis. La même année, dans *Le Météore de la nuit* (*It Came from Outer Space* de Jack Arnold), ce n'est plus par possession mais par reproduction de l'image physique que les extraterrestres infiltrent une autre bourgade, au bord d'un désert qui fait parfois penser aux collines du film de Siegel. En 1955, l'étonnant *Le Monstre* (*The Quatermass Experiment*, Val Guest) est un gros succès de la Hammer qui suit l'horrible métamorphose d'un astronaute contaminé, investi de l'intérieur par une forme de vie microscopique flottant dans l'espace. *L'Invasion des profanateurs* invente une synthèse de ces aînés : l'extraterrestre y est une spore intersidérale, capable d'une polymorphie qui débouche sur des duplications corporelles aux allures de possession ; les doubles n'ayant rien perdu de leurs souvenirs, une partie de leur personnalité restant la même, ils semblent simplement convertis, enrégimentés. C'est en ayant ainsi ramassé dans une même fable plusieurs renversements de la figure classique de l'extraterrestre, tout en les asséchant par un refus des iconographies courantes, que le film les a dépassés et a trouvé son « point de pression phobique ».

Les variations se poursuivent les années suivantes avec plus ou moins de bonheur : *The Brain Eaters* (Bruno Vesota, 1958) est une lointaine adaptation de



Kevin McCarthy.



Don Siegel.

Marionnettes humaines ; *J'ai épousé un monstre* (*I Married a Monster from Outer Space* de Gene Fowler, 1958) ouvre grand le sous-texte psychanalytique des *Body Snatchers* en imaginant un homme possédé par un extraterrestre au lendemain de son mariage, transformant un huis clos conjugal en épreuve d'angoisse.

Redistributions

Dans sa simplicité gagnée par approximations successives, l'idée des « *snatchers* » est saisissante, et il faudra peut-être attendre *Alien* (Ridley Scott, 1980) pour qu'un film mêlant science-fiction et horreur trouve une nouvelle figure aussi pure de la terreur de l'autre et de la désindividuation. Pendant ce temps, les différentes adaptations de *L'Invasion des profanateurs* n'ont cessé de réorganiser les configurations de lieux et de personnages du roman de Finney pour en renouveler la fiction et bouleverser ses interprétations.

Ainsi, le lieu de l'invasion n'a jamais plus été le même. La petite ville tranquille était un trope des années 50 : chez Kaufman, en 1978, on passe à San Francisco dans un décor complètement urbain, non seulement parce que la société s'est modernisée mais surtout parce que San Francisco était l'un des centres de la contre-culture des années 60, que le totalitarisme idéologique des « *snatchers* » met définitivement au pas. Ferrara installe l'action dans une base militaire en rase campagne, comme une reformulation cynique du décor pavillonnaire du film de Siegel, qui lui permet aussi de retrouver le voisinage inquiétant de la nature. La version d'Hirschbiegel plante d'emblée le caractère global de la menace en se situant à Washington, au cœur du pouvoir de la plus grande puissance mondiale.

Les personnages ont connu la même logique de redistribution permanente. Chez Kaufman, Miles n'est plus médecin mais travaille pour un service de contrôle sanitaire, Becky est l'une de ses collègues. Elle n'est pas divorcée et vit avec un homme qui va être la première victime de l'invasion ; mais, ironie de Kaufman, on ne fait guère de différence entre l'autisme du personnage vautré devant sa télévision et son mutisme une fois dédoublé – il est pareillement décérébré, et seulement plus froid. Ferrara utilise la même confusion ironique avec les militaires de son adaptation : difficile de différencier les soldats normaux, déjà soumis à une uniformité de pensée, et les soldats possédés. Comme Kaufman, mais plus rapidement, Ferrara balaye le personnage de Miles, qui se révélait dupliqué à la fin de l'adaptation de 1978 et qui est tué par sa propre fille, Marty, dans celle de 1993. Chez Ferrara en effet, Miles n'est pas divorcé : il a une femme, un jeune fils et une fille, cette dernière étant la narratrice *off* du film – le procédé est absent chez Kaufman. Marty sera même obligée de tuer son petit frère, radicalisant la décomposition familiale déjà violente du film de Siegel. Dans la version de 2007, le personnage de Miles est devenu une femme, Carol Bennell, mère célibataire et psychiatre, et celui de Becky un homme, Ben Driscoll. L'amour maternel redonne une moralité conventionnelle au récit et, dans une logique proche de la vague des films de contagion et de zombies des années 2000, le fils de Carol offre une solution à l'invasion, son sang permettant une sorte de cure.

Les versions de Kaufman et Ferrara complexifient aussi les modes d'apparition et d'expansion des « *snatchers* » : la présence des plantes – étrangement abandonnée chez Hirschbiegel – de formes tentaculaires ou en résilles, très travaillée chez Kaufman, se combine dans le film de Ferrara à un poudroiement de la lumière, des éblouissements et chatoiements qui radicalisent en couleur les effets de fractionnement que l'on a décrits à propos du noir et blanc du film de Siegel (*cf.* p. 16).

1) C'est l'expression utilisée par Jean-François Rauger dans « Remakes américains » ; *cf.* p. 21.

Déplacements

Il peut être passionnant de repérer les éléments du film de Siegel qui se retrouvent dans celui de Kaufman, déplacés ou dispersés dans d'autres scènes, sous des formes étendues ou condensées, selon une logique maniériste. Un exemple clair est le moment où Miles découvre Becky en train d'être dupliquée, endormie à côté d'un téléphone qu'elle n'a pas pu raccrocher. Il est rentré chez elle par effraction, comme chez Siegel, mais c'est le fiancé de Becky qui a pris la place du père dans la maison. Miles ne découvre pas le double dans la cave, mais dans une sorte de jardin d'hiver attenant à la chambre, où le corps repose au milieu d'une composition végétale luxuriante. Lorsque le fiancé monte vérifier l'évolution de la duplication, Miles se dissimule dans un placard. La scène peut être perçue comme un collage fantasmatique de plusieurs détails du film de Siegel : le téléphone décroché et bourdonnant de 1978 reprend celui de la fin de la séquence de la serre de 1956 ; le jardin d'hiver a la même densité étouffante que la serre de Miles ; le placard évoque celui où se cachent Becky et Miles, dans le cabinet. On peut décomposer de la même manière la duplication finale de Becky, en s'interrogeant sur l'origine figurative des branchages derrière lesquels apparaît le double et sur ce qu'est devenue la boue dans laquelle tombait le couple à la fin du premier film. L'adaptation de Kaufman n'est pas un remake mais elle prolonge et, littéralement, brasse les matières du film de 1956, au point de faire apparaître Kevin McCarthy hurlant toujours « Vous êtes les prochains ! » et Don Siegel dans le rôle d'un chauffeur de taxi « snatché ».

CRITIQUE
Oiseaux et rhinocéros



« L'un des plus beaux sujets qui soient : non seulement l'homme disparaît, mais c'est un autre lui-même qui prend sa place. Comme il se doit, la réalisation (Don Siegel), très honnête, voire talentueuse, est très en deçà de tout ce que l'idée (Daniel Mainwaring) annonce et implique (quelques années avant Ionesco !). Tout se passe comme s'il était difficile de parler convenablement de ce qui n'est pas encore arrivé (ainsi la fin du monde), ce qui n'a rien pour surprendre. Ce qui est plus surprenant, c'est que les films de SF soient justement ceux où le sentiment de l'étrange est le moins encombrant, l'idée de l'Autre comme domestique et routinière. Ce sont d'ailleurs des films le plus souvent réactionnaires, où l'homme se défend bien de sortir de lui-même – où il était si peu – et finit par assumer avec aigreur et conviction cette humanité qu'on (disons les régimes totalitaires) lui veut refuser. Quant au film de Don Siegel, c'est d'abord une assez remarquable peinture de la vie quotidienne dans une petite ville américaine (Santa Mira). Rien de plus réussi que ces premières scènes où le mystère ne fait que s'annoncer au milieu des gestes routiniers et des conversations mondaines. À mesure que le mystère se précise et perd, ainsi, de son mystère, le film, lui, perd de son poids, et il faut bien avouer que les cosses géantes n'ont rien pour effrayer. Au contraire. Mais cette aisance de Siegel à dépeindre le « cercle de famille » n'est pas sans signification. Afin de rendre l'étonnant plus étonnant encore, il est bon de fixer son attention sur un milieu fermé – disons familial – où la moindre dérogation aux habitudes prend des proportions (des disproportions) inquiétantes. Ainsi la fin du monde est toujours ce qui arrive à une famille, l'intimité, la condition de ce qui dépasse toute intimité. Tournant *The Birds*, Hitchcock ne perd jamais de vue cette loi simple (qu'il tourne à son avantage, faisant de cette intimité une cause possible du cataclysme). C'est qu'il y a entre le chef-d'œuvre absolu de Hitchcock et le bon film de Donald Siegel une distance certaine. De Santa Mira à Santa Bodega. »

Serge Daney, *Cahiers du cinéma* n°197, janvier 1968.

Par on ne sait quelle circonvolution de distribution faisant mentir la propagation rapide des « *snatchers* », *L'Invasion des profanateurs de sépultures* n'est sorti en France… qu'en novembre 1967. Que ce film aux consonances politiques contradictoires soit arrivé à Paris peu avant Mai 68 est une belle coïncidence. Sa réception est toutefois, comme aux États-Unis dix ans avant, d'abord indifférente, les chroniqueurs les plus positifs – comme Michel Caen dans la revue *Midi-Minuit Fantastique* – lui trouvant toujours quelques énormes défauts. Si Caen, ignorant des détails de la production, s'insurge contre la structure en flash-back, beaucoup d'autres, amateurs de science-fiction ou de fantastique, jugent le film visuellement trop fade, lui préférant les inventions de la série des *Quatermass* : *Les Monstres de l'espace*, troisième volet de la série produite par la Hammer, célèbre studio anglais spécialisé dans l'horreur, sorti la même année.

Figure essentielle de la critique française, Serge Daney était sans doute plus sensible aux implications idéologiques du film. Son texte à la tonalité élogieuse n'en reste pas moins étonnant dans les *Cahiers du cinéma*, qui n'ont jamais été férus du genre, même s'il y a au sein de la revue une attention portée à l'œuvre de Siegel dès les années 50 – *L'Ennemi public*, réalisé un an après *L'Invasion des profanateurs*, était l'un des films favoris de Rivette, Godard et Truffaut – et poursuivie jusqu'à un beau texte de Jean-André Fieschi sur *À bout portant* (« Les tueurs tristes », *Cahiers* n°164, mars 1965). On sent néanmoins dans le choix des adjectifs de Daney un peu de gêne ; le jugement porté dans la seconde phrase repose sur un argument souvent utilisé contre Siegel, que l'on retrouve par exemple en 1970 dans *30 ans de cinéma américain* de Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier : « Siegel ne parvient pas à cerner ce qu'il y a derrière un sujet, ce qui fait son importance, mais réussit dans le meilleur des cas à nous décrire des actes individuels avec une précision mécanique (...). L'ampleur lui fait terriblement défaut. »
Daney utilise quelques comparaisons disproportionnées (Ionesco, Hitchcock) à la défaveur du cinéaste, tout en suggérant des associations inattendues. Il renvoie bizarrement à deux métaphores animales alors qu'il n'évoque qu'en passant le motif végétal du film. Il fait ainsi une référence implicite à *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco (1959), manière de reconnaître pleinement la portée politique, mais aussi vaguement comique, du thème des « *snatchers* ». Le renvoi aux *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock (1963) s'appuie quant à lui sur le contexte pavillonnaire et familial et prend à contre-pied l'association plus courante entre *L'Invasion des profanateurs* et *Psychose* (1961) reposant sur l'intrusion de l'horreur dans le quotidien et la présence d'un « monstre intérieur ». Cette évocation sourde de l'animalité est une manière de regretter un sentiment d'altérité que le film ne sait pas totalement offrir, même si c'est bien là qu'est son sujet. Daney laisse ainsi entendre qu'il n'accède pas à « ce qui dépasse toute intimité ».
La fin du texte de Daney pourra par ailleurs alimenter une réflexion sur la cinéphilie. Quelle est la différence entre un « bon film » et un « chef-d'œuvre absolu » ? Deux axes seront proposés. Le premier invitera à débattre du statut de l'œuvre à partir de la réflexion de François Truffaut qui, dans *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock* (1966), valorise les « grands films malades » – souffrant selon lui d'« erreurs de parcours » mais faisant, « plus aisément que le chef-d'œuvre reconnu, l'objet de ce que les critiques appellent un *culte* ». Le second réfléchira à la revalorisation des films de série B, dont certains ont accédé aujourd'hui au statut d'œuvre canonique. Il en va ainsi du film de Siegel, aujourd'hui généralement considéré comme un « diamant » (Olivier Nicklaus pour *Les Inrockuptibles*) ou… un « chef-d'œuvre » (Erwan Higuinen pour *Libération*).

À CONSULTER









Filmographie

Le film :
Le DVD français édité par Montparnasse en 1999 étant épuisé, la copie utilisée pour ce dossier est celle sortie en Angleterre par Universal en 2007, malheureusement dénuée de sous-titrage français. En bonus de cette édition figure la version colorisée. Le film a bénéficié aux États-Unis d'une restauration et d'une excellente numérisation, donnant lieu à l'édition d'un DVD et d'un Blu-Ray (Olive Film, 2012) dont la qualité d'image est très supérieure à celle de la copie Universal.

Les autres adaptations :
Philip Kaufman, *L'Invasion des profanateurs*, DVD, Fox Pathé Europa, 2000.
Abel Ferrara, *Body Snatchers*, DVD, Warner Studios, 1999 (édition américaine).
Olivier Hirschbiegel, *Invasion*, DVD Warner Bros, 2008.

Quelques films de Don Siegel :
Ça commence à Vera Cruz, DVD, Éditions Montparnasse, 2004.
Crime in the Streets (*Face au crime*), DVD, Warner Bros, 2013.
The Lineup, DVD SPE, 2013 (édition américaine).
Riot in Cell Block 11, DVD, Criterion, 2014 (édition américaine).
Les deux épisodes de la saison 5 de *La Quatrième Dimension* réalisés par Don Siegel (« *Oncle Simon* », épisode 8, 1963 ; « *Le Recyclage de Salvadore Ross,* » épisode 16, 1964) se trouvent dans le coffret DVD sorti en 2009 (édition The Corporation) et sont par ailleurs disponibles sur Youtube.

Science-fiction américaine des années 50 :
Val Guest, *Le Monstre*, DVD Metropolitan, 2005.
Christian Nyby, *La Chose d'un autre monde*, DVD, Éditions Montparnasse, 2007.
William Cameron Menzies, *Invaders from Mars*, DVD Mass Production, 2010 (édition anglaise).
Bruno Vesota, *The Brain Eaters*, DVD, DCD Rights, 2011 (édition anglaise).
Gene Fowler, *J'ai épousé un monstre*, DVD Atelier 13, 2011.
Jack Arnold, *Le Météore de la nuit*, DVD, Universal Pictures, 2013.

Bibliographie

Romans, nouvelles :
Jack Finney, *L'Invasion des profanateurs*, Gallimard, « Folio SF » n°27, 2000.
Robert A. Heinlein, *Marionnettes humaines*, Gallimard, « Folio SF » n°394, 2011.
John W. Campbell, *Le ciel est mort*, Robert Laffont, 1992.
Gérard Klein (dir.), *Histoires d'envahisseurs*, Le Livre de poche n°3779, 1983 (contient une transcription-traduction de *La Guerre des mondes* d'Orson Welles et « Le père truqué », de Philip K. Dick, sur une possession extraterrestre).

Articles et ouvrages en français :
Michel Caen, « L'Invasion des profanateurs de sépultures », *Midi-Minuit Fantastique* n°18-19, décembre 1967-janvier 1968.
Serge Daney, « L'Invasion des profanateurs de sépultures », *Cahiers du cinéma* n°197, janvier 1968.
Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Chapitres 1 et 9. J'ai lu n°4410 et 4411, 1981.
Jean-François Rauger, « Remakes américains », in Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Cinémathèque française, 1996.
Jean-François Rauger, « Visages sans yeux », *Cinémathèque* n°16, automne 1999.
Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70* (p.54-58), Cahiers du cinéma, 2006.
W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror, ou la Guerre des images du 11 Septembre au présent*, Les Prairies ordinaires, 2011.

Articles et ouvrages en anglais :
Al LaValley (dir.), *Invasion of the Body Snatchers*, Rutgers University Press, 1989.
Jerry L. Schneider, *Invasion of the Body Snatchers Film Locations : Then and Now*, Corrigan Ville Press, 2009.
Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, Palgrave MacMillan, « BFI Film Classics », 2010 (un ouvrage synthétique sur plusieurs aspects du film).
Mark Thomas McGee, *Invasion of the Body Snatchers. The Making of a Classic*, BearManor Media, 2012 (le livre d'un fan, qui rassemble des informations sur la production et contient une comparaison intégrale du film avant et après les coupes demandées par Allied Artists).
Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », in *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Picador, 1990.

Sitographie

Les pages des numéros du magazine *Collier's* (numéros des 26 novembre, 10 et 24 décembre 1954) où est paru le feuilleton original de Finney sont consultables et téléchargeables :
www.unz.org/Pub/Colliers
La Guerre des mondes d'Orson Welles, épisode de la série radiophonique *Mercury Theatre on the Air* est disponible en version originale sur Youtube :
http://www.youtube.com/watch?v=Xs0K4ApWl4g
Un résumé du film reproduisant des extraits des dialogues est proposé par Filmsite :
http://www.filmsite.org/inva.html

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

« Vous êtes les prochains ! »

C'est sur ce cri désespéré que s'achevait en 1956 l'avant-dernière scène de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel. Près de soixante ans plus tard, Miles Bennell, le personnage paniqué qui tentait d'alerter les spectateurs d'une catastrophe invisible, court toujours dans les multiples adaptations qui ont été faites du même roman de Jack Finney : ses cris d'alerte n'ont pas cessé de s'enchaîner et gageons qu'il y en aura d'autres. Pourquoi les « *body snatchers* » ont-ils ainsi pris place parmi les figures obsédantes de l'horreur, au même titre que les vampires ou les zombies ? Que réveillait le film de Don Siegel, cette série B à petit budget avec des acteurs peu connus devenue l'un des fleurons de l'âge d'or de la science-fiction américaine ? Fort d'un réalisme qui osait se débarrasser des imageries technologiques ou monstrueuses, il ne détournait pas les yeux du quotidien américain et laissait naître, en montrant des objets et des visages ordinaires, le soupçon d'un mensonge ou d'une duplicité qui préparait aux œuvres paranoïaques des années 1960 et 1970. Dans son mélange d'horreur et de science-fiction comme à travers les ambiguïtés de son allégorie politique, *L'Invasion des profanateurs de sépultures* est avant tout un grand film de psychose.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario*, *réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Cyril Béghin est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il écrit également pour plusieurs revues (notamment *Vertigo*), catalogues (dont ceux du festival « Théâtres au cinéma » de Bobigny) et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il contribue depuis 2001 au dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, rédigeant, entre autres, les dossiers consacrés à *Gare centrale*, *Kaïro*, *Pickpocket*, *Tous les autres s'appellent Ali* et *L'Étrange Affaire Angélica*.

Avec le soutien du Conseil régional





